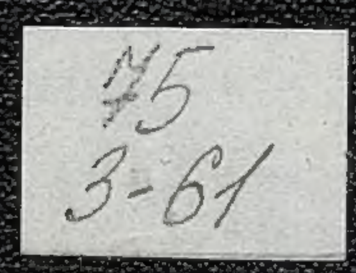
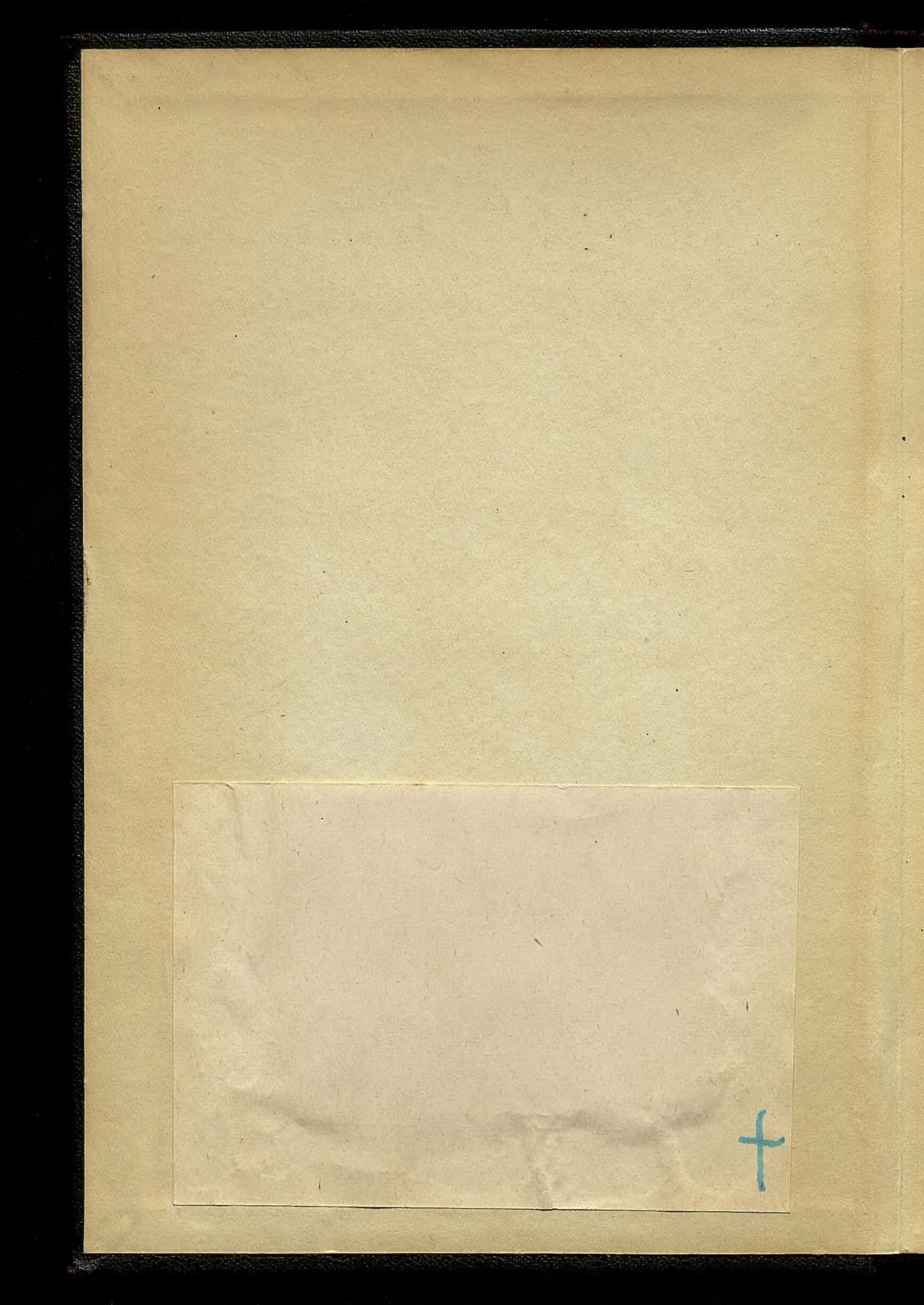
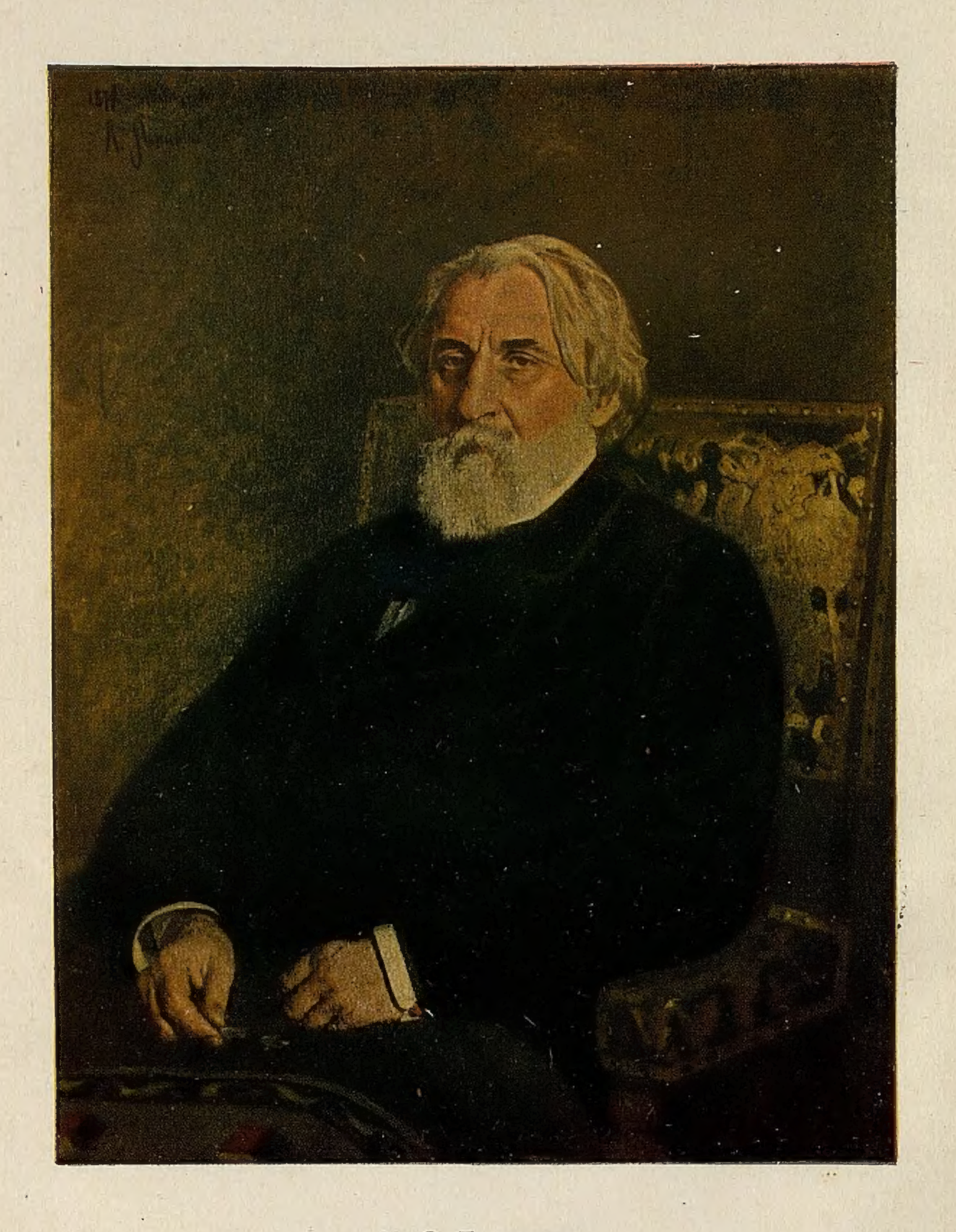


И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙН

РЕПИН И ТУРГЕНЕВ







И. С. Тургенев

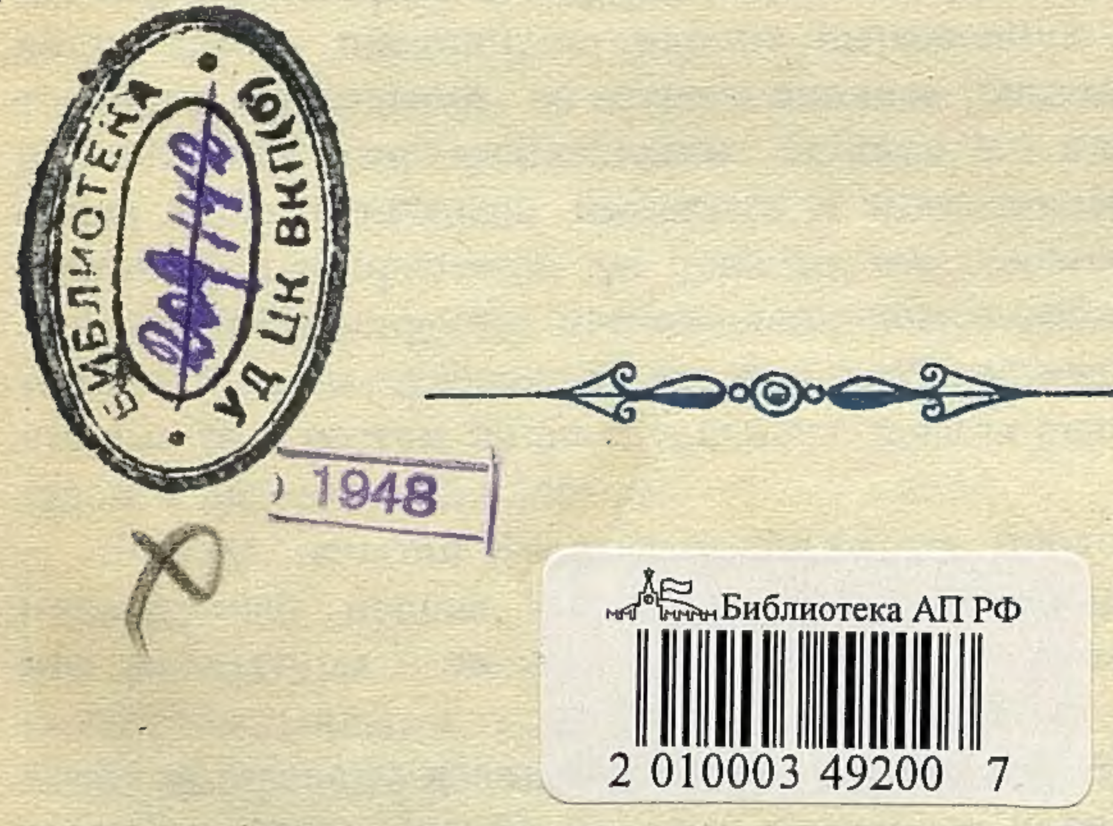
Портрет маслом работы И. Е. Репина, 1874 г.
Государственная Третьяковская Галлерея, Москва

АКАДЕМИЯ НАУК СОЮЗА ССР

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙН

РЕПИН И ТУРГЕНЕВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА · ЛЕНИНГРАД
1945

Под общей редакцией Комиссии АН СССР по изданию научно-популярной литературы
Председатель Комиссии академик *В. Л. КОМАРОВ*
Зам. председателя академик *С. И. ВАВИЛОВ*
Зам. председателя чл. корр. АН СССР *П. Ф. ЮДИН*

Ответственный редактор
академик *И. Э. ГРАБАРЬ*

Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета АН СССР за № 2145



ПРЕДИСЛОВИЕ

Многочисленные и многообразные связи, соединяющие русскую литературу и русскую живопись, до сих пор почти не изучены.

В старой литературной историографии стоит особняком замечательная книга Ф. Буслаева «Исторические очерки народной словесности и искусства». Сравнительное изучение литературных памятников и памятников изобразительных Буслаев считал необходимым. «Чем ближе к своему первобытному источнику,—пишет он,—тем сплошнее друг в друга входят элементы литературные и художественные; и как писец, а иногда и автор, был вместе и иллюминатором своей рукописи, так и историк литературы очень часто в миниатюрах, которыми украшена рукопись, дочитывает до конца мысль писания, не вполне выраженную в строках».[1] По точности наблюдений, по остроте анализа опыты Буслаева до сих пор остаются непревзойденными. Однако его научное миросозерцание было отягощено навыками и представлениями мифологической фольклористики; он полагал, что сравнительное изучение литературы и искусства применимо преимущественно к памятникам той эпохи, когда художественное творчество оставалось безымянным, что вместе с ростом индивидуального начала связи между искусством и литературой слабеют.

Работа, начатая Буслаевым, не нашла продолжателей. Предпринимались, правда, отдельные попытки сравнительного изучения литературы и живописи, но, во-первых, попытки эти крайне немногочисленны, а, во-вторых, в большинстве своем они не выходят за пределы довольно поверхностного дилетантизма, недостаточного с точки зрения научных критериев наших дней.

Так, в конце прошлого века известный педагог-словесник А. Алферов опубликовал статью, которая должна была, по замыслу

автора, на материале живописных фондов Третьяковской галлереи дать «сравнительный очерк русской живописи и литературы». Автор поставил себе задачей доказать, что «живопись и литература в своем развитии неразрывны с жизнью и составляют верное ее отражение, что и живопись и литература имеют общее в своих задачах и течениях».[2] Для своего времени работа эта, бесспорно, была полезна, хотя бы уже по одному тому, что привлекала внимание научной общественности к данному кругу проблем. Однако схематическая упрощенность проводимых автором параллелей между отдельными явлениями русской живописи и русской литературы настолько снижает ценность его работы, что признать за ней какое-либо другое значение, кроме чисто исторического, невозможно.

А между тем, материал, характеризующий связи литературы с живописью, чрезвычайно богат и разнообразен. В силу специфических условий русской действительности различные области художественного творчества в России были органически близки друг к другу почти на протяжении всей истории культуры. Процесс исторического развития русской литературы и русского искусства отмечен печатью глубокого внутреннего единства, внутренней слитности. Так, сравнительное изучение творчества Некрасова, с одной стороны, и творчества художников-передвижников, с другой, могло бы дать самые плодотворные результаты,— оно могло бы способствовать наиболее полному раскрытию эстетического содержания революционно-демократического реализма, одного из самых значительных явлений русской художественной культуры прошлого века. Начало такому изучению уже положено. Ряд справедливых замечаний о «духовной близости передвижников Некрасову», об «огромном и плодотворном влиянии поэзии Некрасова на творчество художников-передвижников», содержится в работах Д. Райхина[3] и Н. Коваленской.[4] Но это — только начало; предстоит сделать неизмеримо больше, чем сделано до сих пор. Обращаясь к аналогичным параллелям более ранней поры, можно предположить, что сравнительный анализ творчества Гоголя и творчества Федотова оказался бы также весьма плодотворным. Тема эта, к сожалению, совсем не затронута в нашей науке. Еще более интересна в этом смысле параллель: Чехов—Левитан. Сохранилось немало свидетельств того, как высоко Левитан ценил Чехова в качестве мастера русского пейзажа. Прочитав «Пестрые рассказы», Левитан написал Антону Павловичу: «Ты поразил меня как пейзажист... Пейзажи в них—верх Саврасова. Картины степи, курганов, овец — поразительны». А сравнение с Саврасовым

звучало в устах Левитана высокой похвалой. Саврасов был его учителем, и в некрологе, ему посвященном, Левитан писал: «Покойный Саврасов создал русский пейзаж, и эта его несомненная заслуга никогда не будет забыта в области русского художества». В свою очередь, Чехов, приветствуя «великолепную музу» Левитана, его «огромный, самобытный и оригинальный талант», писал о нем: «Это что-то такое свежее, сильное, что должно было бы переворот сделать». Остается только пожалеть, что автор единственной работы, посвященной взаимоотношениям обоих мастеров—А. Турунов, констатируя, что «в творчестве Чехова и Левитана можно наметить много общих, роднящих их черт» и приведя колоритный материал, подтверждающий это наблюдение, в итоге робко заявил, что тема творческой близости обоих художников «сейчас может быть лишь поставлена, систематическое же раскрытие ее потребует особой работы».[5]

Такого рода историко-художественными параллелями далеко не исчерпывается круг тем, связанных с разработкой сравнительной истории русской литературы и русской живописи. Четверть века назад, в одной из своих проникновенных статей, Александр Блок говорил об «общении» деятелей различных областей искусства, сыгравших самую благодетельную историческую роль. «Россия—молодая страна и культура ее—синтетическая культура,—писал Александр Блок. — Русскому художнику нельзя и не надо быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте. Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения у нас налицо... Неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия... Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры».[6] Простейшие случаи содружества между деятелями различных искусств—те, когда художник выступает в качестве своего рода интерпретатора, толкователя образов, созданных писателем. Именно таким интерпретатором, сумевшим в совершенстве постигнуть все своеобразие литературных персонажей и стиля Гоголя и найти им адэкватное пластическое воплощение, явился известный иллюстратор «Мертвых душ» Агин. Несколько иной тип подобного «содружества», еще более интимного и глубокого, представляют собою творения Врубеля, навеянные темами и образами Лермонтова.[7] Замечательны в этом смысле иллюстрации Александра Бенуа к «Медному всаднику» и «Пиковой даме».

В своей статье Блок отмечает, что творческое содружество писателя с художником или поэта с музыкантом не обязательно дол-

жно быть личным, чтобы привлечь внимание историка художественной культуры. Это не значит, однако, что мы можем пренебречь изучением личных связей между отдельными деятелями русской литературы и русского искусства. Тяготение друг к другу, или, напротив, личные размолвки безусловно связаны с размолвками и дружбами идейными, творческими.

Как выразительна в этом плане, например, история отношений художника Александра Иванова с писателями и общественными деятелями его времени, какого огромного внутреннего драматизма она исполнена! Между тем, освещена она до сих пор недостаточно. Статья Е. Некрасовой, появившаяся свыше шестидесяти лет назад на страницах «Вестника Европы»,—единственная попытка осветить эту сложную тему.[8] Но работа эта ценна исключительно как хорошая сводка найденного к тому времени фактического материала, ряд свежих документов введен автором в литературный обиход впервые; для осмысления же этого материала работа Е. Некрасовой не дает почти ничего. «Два крайне несходных по натурам, но несомненно близких друг другу человека, близких по любви к искусству, по способу отношения к своим созданиям,—пишет Е. Некрасова об Иванове и Гоголе.—Оба клали душу в свои произведения; оба с одинаковой добросовестностью и поразительным терпением трудились над усовершенствованием своей работы и своим собственным»,—такого рода бессодержательные сопоставления ни в какой мере не могут удовлетворить нас. А ведь исследование пути Александра Иванова,—приведшего его, после встречи с Герценом и Чернышевским, из стана клерикализма в стан передовой демократии,—могло бы показать с полной наглядностью, как благодетельно для художника живое общение с носителями передовой литературной и философской мысли его времени.

Известно, что в первый период знакомства Иванова с Гоголем идейная связь их была чрезвычайно тесной;[9] несомненно, что многие персонажи картины «Явление Христа народу» были продуманы Ивановым совместно с Гоголем. Большой интерес представляет обнаруженный лишь недавно факт, что Гоголь желал ввести свое изображение в величайшую—как он полагал—картину русской живописи. В первоначальных эскизах «Явления Христа народу» художник придал черты Гоголя персонажу, известному под названием «Кающийся», сделав его «носителем глубоко безысходных драматических черт».[10] Однако настало время, когда Александр Иванов начал явно тяготиться идейным покровительством Гоголя, длившимся более десятилетия. Говоря об этом

периоде, можно было бы показать всю глубину и знаменательность того радикального расхождения творческих путей Иванова и Гоголя, которое явилось результатом пережитого в конце жизни каждым из них идейного кризиса.[11] Известно, что незадолго до смерти Гоголь разошелся с такими своими современниками, как Белинский, Иванов же искал помощи и поддержки у Герцена, а затем и у Чернышевского, знакомство с которым и связало его с революционно-демократическим движением эпохи. Эти факты остаются у Е. Некрасовой, по сути дела, ничем не объясненными; пытаясь объяснить их, она усматривает в обращении Иванова к революционной демократии признак охватившего его «отчаяния»: «усомнившись в своих верованиях и увидавши перед собой бездну, Иванов в отчаянии заметался, как человек, у которого из-под ног уходит почва». В действительности же почва не уходила из-под ног у Иванова, а он только что твердо стал на нее. После революции 1848 г. Александр Иванов начал постепенно освобождаться от религиозных воззрений, которые в известной мере были навеяны ему Гоголем; причем в перемене его взглядов существенную роль сыграли его встречи с Герценом и Огаревым. Сближение с Чернышевским завершило перелом; по рассказу Чернышевского, художник явился к нему с томом атеистических сочинений одного современного мыслителя и просил помочь ему разобраться в сложности философских концепций. В дальнейшем Александр Иванов стал утверждать, что необходимо приспособить «могущество нашего искусства к требованиям и времени и настоящего положения России». Глубоко сочувственные строки, которые посвятили Александру Иванову после его смерти Герцен в «Колоколе»,[12] Огарев в «Полярной звезде»,[13] Чернышевский в «Современнике»,[14] свидетельствуют о том, что великие идеологи революционно-демократической России видели в нем своего соратника; именно благодаря им художник понял «свою ошибку, отказался от нее и сделался новым человеком» (из некролога, написанного Чернышевским). Обо всем этом нет ни слова в статье Некрасовой; обильный материал, накопившийся позднее, до сих пор не систематизирован, до сих пор остается исторически не осмысленным.

Аналогичные работы, относящиеся к более позднему времени, тоже вызывают ряд возражений со стороны их методологических установок. Так, в 1930 г. вышла отдельным изданием переписка Л. Н. Толстого и Н. Н. Ге со вступительной статьей и примечаниями С. П. Яремича.[15] Работа эта, блестяще эрудированная, носит характер сводки фактических материалов. Сравнительный анализ творче-

ского наследства обоих художников не развернут; путь, пройденный Ге до его сближения с Толстым, внутренний перелом, предшествовавший этому сближению, охарактеризованы слишком обще. Вот, например, характеристика, типичная для этой работы: «Художник находился на переломе, покинутый друзьями и своими бывшими единомышленниками, сомневающийся, колеблющийся, потерявший надежду встретить в ком-либо поддержку. И вдруг, такое счастье, встреча с Толстым. Как все разом прояснилось и приняло праздничную окраску. Куда рассеялись колебания, неуверенность; то, что вчера казалось беспросветно трагичным, теперь ушло бесповоротно и совершенно потеряло всякую остроту. Ге нашел, наконец, верного друга и мощную опору в трудные минуты жизни». Беспредметность подобной характеристики очевидна. А между тем, трудно представить себе более яркий материал для освещения вопроса об идейном воздействии литературы на живопись, нежели отношения Толстого и Ге. Сам Ге рассказывал впоследствии, что одна статья Толстого—«О переписи в Москве»—«совершенно перевернула все его миросозерцание и из язычника сделала его христианином».[16] С другой стороны, философскому и эстетическому мировоззрению Толстого произведения Ге, созданные в период их дружбы, были настолько близки, что Лев Николаевич видел в Ге «не то что выдающегося русского художника, а... одного из великих художников, делавших эпоху в искусстве».[17]

В свете всех высказанных выше соображений монографическая разработка темы «И. Е. Репин и русские писатели» представляется вполне обоснованной и внутренне оправданной. Материал, характеризующий отношения Репина с русскими писателями, чрезвычайно обилен и содержателен. За свою более чем восьмидесятилетнюю жизнь Репин встречался едва ли не со всеми выдающимися деятелями литературы, и многие из них подолгу были его друзьями. Репутацию первоклассного портретиста он завоевал в известной мере именно своими портретами писателей. Остается только пожалеть, что тема эта по сей день почти не затронута: кроме небольшого экскурса С. Н. Дурылина, посвященного истории отношений Репина с Гаршиным,[18] мы не можем назвать ни одной книги, ни даже статьи на эту тему.

Публикуемая нами работа представляет собой лишь небольшую часть задуманной монографии,—часть, посвященную истории отношений Репина с Тургеневым.[19] Великий романист был едва ли не первым писателем, с которым судьба свела молодого живописца. Для Тургенева этот период был периодом наибольшего расцвета

его художественных интересов, периодом зрелости мысли; для Репина—временем, когда лишь закладывались основы его идейно-художественного миросозерцания.

Прослеживая факт за фактом, эпизод за эпизодом историю этих отношений, мы, по существу говоря, изучаем одну из наиболее ярких страниц из истории русской художественной мысли прошлого века. Здесь сложнейшим образом переплетаются самые важные, самые острые вопросы, волновавшие художественное сознание той эпохи: вопрос общественного назначения искусства, его национальной самобытности и народности, вопрос соотношения формы и содержания, связи русской живописи с изобразительным мастерством западно-европейских художников, вопрос тенденциозности в искусстве... В разные периоды жизни и творчества Репин и Тургенев по-разному решали эти кардинальные вопросы, и это неизменно сказывалось на их отношениях. Обнаруженные нами документы раскрывают с большой рельефностью основные вехи интеллектуального роста Репина, показывают, как постепенно и неуклонно Репин преодолевал теоретические крайности стасовской догмы. Вместе с тем демонстрируемый ниже материал—в большей своей части неизданный—значительно обогащает, углубляет и расширяет наши представления о художественных воззрениях Тургенева, о сложном и нечуждом некоторых противоречий развитии его эстетических требований. С первого взгляда трудно подметить что-либо общее в художественных вкусах и влечениях Тургенева и Репина, в их оценках основных явлений русского и европейского искусства. Однако углубленный анализ всех относящихся сюда фактов показывает, что и перед Тургеневым и перед Репиным с равной остротой стояла одна и та же проблема: проблема художественного реализма, проблема создания искусства, верного действительности. Расхождения их объясняются прежде всего тем, что к одной и той же цели каждый из них шел своими путями. Исследование отношений Репина и Тургенева показывает, сколь многообразны были пути становления художественного реализма,—основного творческого метода передового русского искусства той эпохи.

* * *

Столетие со дня рождения И. Е. Репина наша страна отмечала в исключительно сложных условиях, в момент ожесточенной борьбы с германским фашизмом. Но не только судьбы России и русского народа решаются в боях с захватчиками, не только родной очаг защищает Красная Армия, нанося германскому фашизму один

за другим сокрушительные удары на всем протяжении необъятного тысячеверстного фронта,—славные победы Красной Армии золотыми буквами будут записаны в летописях мировой культуры. Они сохранили для будущего величайшие культурные достижения человечества, которые на долгое время могли быть повергнуты в прах, если бы фашистская лавина, затопившая Европу и угрожавшая всему миру, не была во-время остановлена, если бы ценою величайшего напряжения всех физических и духовных сил нашего народа германская военная машина не была доведена до катастрофы.

Взоры всего прогрессивного человечества ныне более чем когда-либо обращены к Советскому Союзу. Интерес к культуре нашей страны всегда был велик за рубежом; творческий гений русского народа давно уже обогатил интеллектуальный опыт человечества огромными немеркнущими ценностями. Но теперь русским искусством, русской литературой, русской наукой завоевано поистине мировое признание; их общечеловеческая роль стала еще ощутимее. Тем самым претворились в жизнь замечательные по своему пророческому смыслу слова наставника Репина, выдающегося художника-демократа И. Н. Крамского, который почти 70 лет назад писал: «Я стою за национальное искусство, я думаю, что искусство и не может быть никаким иным, как национальным. Нигде и никогда другого искусства не было, а если существует так называемое общечеловеческое искусство, то только в силу того, что оно выразилось нацией, стоявшей впереди общечеловеческого развития. И если когда-нибудь... России суждено занять такое положение между народами, то и русское искусство, будучи глубоко национальным, станет общечеловеческим». [20]

В своем историческом выступлении 6 ноября 1941 г. товарищ Сталин назвал имя Репина в ряду имен самых выдающихся представителей «великой русской нации»,—в ряду тех, кто наиболее полно воплотил безграничность творческих возможностей и творческих дерзаний русского народа. Среди великих деятелей русской художественной культуры, чья подвижническая работа сделала русское национальное искусство общечеловеческим, Репину принадлежит одно из почетных мест.





I

ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО РЕПИНА С ТУРГЕНЕВЫМ

Внимание Тургенева к молодому Репину привлек, несомненно, В. В. Стасов. Произошло это зимой 1871 г., во время короткого пребывания Тургенева в Петербурге. В эти недели, с 13 февраля по 7 марта,[21] Тургенев часто встречался со Стасовым: так, например, 23 февраля он провел вечер у Стасова в кругу молодых русских композиторов;[22] 4 марта, по приглашению Тургенева, Стасов вместе с ним принял участие в первом организационном собрании литераторов, художников и музыкантов, предполагавших организовать в Петербурге «нечто в роде художественного клуба».[23] Несомненно, были и другие встречи: известно, что в эти дни Тургенев посещал концерты Русского музыкального общества, постоянным слушателем которых был Стасов.

К этому же времени относятся восторженные отзывы обоих—и Тургенева и Стасова—о только что законченной статуе М. М. Антокольского «Иван Грозный». В день приезда Тургенева—13 февраля—в «С.-Петербургских ведомостях» появился панегирик Стасова этой работе молодого скульптора. На следующий же день Тургенев посетил мастерскую Антокольского; статуя произвела на него «отрадное впечатление», и вскоре в тех же «С.-Петербургских ведомостях» (в номере от 19 февраля) появилась хвалебная статья Тургенева.[24]

Первый, с кем поделился Антокольский своей радостью по поводу посещения Тургенева, был товарищ его по Академии, И. Е. Репин. Вот как описывает этот эпизод Антокольский в своих воспоминаниях: «Ты знаешь?—закричал я Репину, вбегая в его мастерскую и задыхаясь от волнения,—знаешь, кто у меня сейчас был? Иван Сергеевич Тургенев!!!» «Что-о ты?—закричал, в свою очередь, Репин, и глаза его от изумления сделались совершенно круглые, а рот широко раскрылся.—Вот, брат! Но где? Когда?» И пошли у нас толки о Тургеневе, мы еще долго говорили и радовались».[25]

Стасов давно уже со вниманием следил за успехами Репина, этого молодого представителя «начинающейся теперь на наших глазах» эпохи расцвета русского искусства, как писал он тогда. В те годы Репин еще учился в Академии художеств, и картины его появлялись только на академических выставках, но уже по этим полотнам Стасов один из первых высоко оценил его талант. Так, горячими похвалами он встретил появившуюся на академической выставке 1869 г. картину Репина «Иов и его друзья», за которую молодому художнику была присуждена малая золотая медаль; а когда осенью 1870 г. Репин «частным образом» выставил в конференц-зале Академии художеств свои волжские этюды, Стасов восторженно отозвался об этих блестящих заготовках для будущих «Бурлаков». Картина «Бурлаки на Волге» была задумана Репиным в 1868 г.; в дни приезда Тургенева в Петербург в 1871 г. Репин уже писал ее—и Стасов в своих беседах с Тургеневым, конечно, говорил ему, об одаренном юноше-художнике.

Осведомлен был об этой работе Репина и новый его знакомый, художник Н. Н. Ге, который как раз тогда заканчивал портрет Тургенева (24 февраля 1871 г. писатель в последний раз позировал Ге). Очевидно, заинтересовавшись рассказами Стасова и Ге, Тургенев решил посмотреть работы Репина. «Мою мастерскую в Академии Ге посетил в первый раз в обществе Тургенева. Я писал тогда «Бурлаков». Когда они вошли, я не знал, на кого смотреть: Тургенева я увидел тут в первый раз. По обычаю парижанина он не снял шведских перчаток. Тургенев, сидя перед моею картиною, рассказывал со всеми подробностями свою поездку в Тиволи с А. А. Ивановым, очень живо подра-

жая даже манере Иванова в разговоре. Однако меня это немножко покоробило, мне казалось, что несколько свысока и с комической стороны он трактовал гениального художника. Он говорил потом, что у Иванова был рассудочный прием ученого (индуктивный). Иванов, например, собирал все, какие только мог найти, изображения Иоанна Крестителя и других апостолов, со всех делал себе этюды и потом все это сводил, ища верный тип, то-есть портрет данной личности,—труд тяжелый и нехудожественный, по его мнению. Потом они заговорили о Герцене. Когда они ушли, Ге быстро вернулся, взял меня за обе руки и заговорил быстро, полушопотом: «Слушайте, юноша, вы сами еще не сознаете, что вы написали,—он указал на «Бурлаков».—Это удивительно, «Тайная вечеря» перед этим—ничто. Очень жаль только, что это не обобщено—у вас нет хора. Каждая личность поет у вас в унисон. Надобно было выделить две-три фигуры, а остальные должны быть фоном картины: без этого обобщения ваша картина—этюд. Ах, впрочем, вы меня не слушайте, это уже специальные придирки. И Рафаэль, и Джиотто, и Чимабуэ не задумались бы над этим. Нет, вы оставьте так, как есть. Это во мне говорит рутина». И он быстро ушел».[26]

Если судить по этому отрывку, придется сделать вывод, что при первой встрече знаменитый писатель произвел на молодого художника не вполне благоприятное впечатление. Так, Репин не сообщает мнения Тургенева о «Бурлаках», хотя известно, что впоследствии Иван Сергеевич хвалил эту картину; Тургенева он тут изображает сухо; без малейшей теплоты; он прямо свидетельствует что его «немножко покоробил» тот тон, в котором Тургенев говорил об Александре Иванове; наконец, Репин не приводит никакого отзыва Тургенева о своих работах, считая, повидимому, что отзыв этот был не в его пользу. Однако Репин заблуждался: в действительности Тургенев, как мы увидим ниже, вынес от первого знакомства с работами молодого художника хорошее впечатление: «в нем талант большой и несомненный темперамент живописца»,—писал он вскоре.

Можно предположить, что в этот свой приезд в Петербург Тургенев встречался с Репиным не раз. Встречи могли происходить у того же Н. Н. Ге. В своих воспоминаниях

о Ге Репин пишет: «В 1871 г. мне посчастливилось познакомиться с Николаем Николаевичем и попасть на его «четверги»... На вечерах по четвергам собирались у Ге самые выдающиеся литераторы: Тургенев, Некрасов, Салтыков, Костомаров, Пыпин, Потехин; молодые художники: Крамской, Антокольский; певец Кондратьев и многие другие интересные личности».[27]

Вскоре, уже за границей, Тургенев вспомнил о Репине, прочитав отзыв Стасова о выпускной программе, исполненной молодым живописцем.

В ноябре 1871 г. в Петербурге открылась выставка работ учеников Академии художеств. Стасов напечатал подробную рецензию об этой выставке. Указав, что здесь «есть несколько произведений не только хороших, но просто примечательных», Стасов сообщает, что выпускникам «на 1-ую золотую медаль задана была тема: «Воскрешение Иаировой дочери», и из числа пяти представленных картин ни одна не осталась без большой медали». Коснувшись вкратце трех из них, Стасов затем подробно останавливается на выставленной работе Репина. Это первый в печати развернутый отзыв о будущем великом художнике. Отзыв поражает своей проницательностью. «Но безмерно выше всех этих программ и совершенно отделяется от них по своей силе, красоте и поэзии программа г. Репина,— пишет Стасов.—В немногие годы этот художник сделал шаг вперед, можно сказать, громадный, и даром, что он покуда только ученик, но поспорит, пожалуй, со многими из наших вполне созревших художников. Главное качество его таланта—это сила и глубокое жизненное выражение, какие редко встречались у художников нашей школы, большею частью мягких и нежных. Не все, к сожалению, у нас видели прошлогоднюю большую его великолепную картину «Бурлаки на Волге, тянущие бечеву», где лица и фигуры запряженных в лямки лапотников, тяжело идущих берегом Волги, с сожженным на солнце лицом и загорелою грудью, рассказывали про каждого целую повесть длинных тяжких годов. Но тот сюжет г. Репин выбрал сам; нынче же он был в менее благоприятных обстоятельствах: он должен был писать картину на заданную тему—причем никто не спрашивал, свойственна ли эта тема его таланту, его характеру, его способностям.

Но с заданной темой случилось теперь у г. Репина то же, что с другой заданной темой несколько лет тому назад. Как тогдашняя программа Репина-мальчика «Иов со своими друзьями» вдруг совершенно выдвинулась между другими ученическими программами и по концепции, и по живописности, даже по восточному своему тону, так точно и теперь, несмотря на соперничество нескольких товарищей истинно талантливых, г. Репин-юноша твердой стопой шагнул туда, куда ни один из его товарищей-конкурентов не мог за ним шагнуть». Кратко рассказав о сюжете репинской картины, Стасов так кончает свой восторженный отзыв о ней: «Нам кажется, если весь Петербург придет посмотреть новую картину растущего в таланте художника,—никто не уйдет не пораженный до глубины души. Мы твердо верим, что г. Репину предстоит самая значительная будущность, если только он не остановится теперь и будет продолжать итти вперед так, как шел до сих пор, от одного талантливого создания к другому, все возвышаясь и совершенствуясь—от «Бурлаков» к «Иаировой дочери».[28]

Прочитав эти строки Стасова, Тургенев написал ему из Парижа: «В «С.-Петербургских ведомостях» я прочел Вашу статью об академическом конкурсе и о Репине. Мне очень было приятно узнать, что этот молодой мальчик так бодро и быстро подвигается вперед. В нем талант большой и несомненный т е м п е р а м е н т живописца, что важнее всего. Нельзя не порадоваться прекращению у нас противной Брюловщины: только тогда забьют у нас живые воды, когда эта мертвечина соскочит—свалится как струп» (от 29 ноября/10 декабря 1871 г.).[29]

За «Воскрешение дочери Иаира» совет Академии художеств присудил Репину большую золотую медаль, которая давала право на шестилетнюю заграничную поездку на казенный счет. Мастерство, с которым была исполнена картина, и ее успех были настолько значительны, что сразу поставили автора «в первые ряды русских художников».[30] Она принесла Репину и первый крупный заказ: владелец гостиницы «Славянский базар» в Москве, А. Пороховщиков, заказал ему картину «Славянские композиторы» для концертного зала гостиницы. По замыслу Пороховщикова, художник должен был дать на огромном

полотне (130 × 400) групповой портрет русских, польских и чешских музыкантов разных столетий: рядом с Бортнянским, композитором XVIII века, изобразить Шопена и Рубинштейна. Сюжет картины очень нравился Стасову, который принимал самое деятельное участие в ее создании: он познакомил Репина с Балакиревым, Направником и Римским-Корсаковым, доставлял ему иконографические материалы и т. д. Но зато у Тургенева замысел новой картины никакого успеха не имел. Когда в начале марта 1872 г., в письме к Тургеневу, Стасов сообщил ему о новой работе молодого живописца, Тургенев ответил: «Что же касается до Репина, то откровенно Вам скажу, что хуже сюжета для картины я и придумать не могу—и искренно об этом сожалею. Тут как раз впадешь в аллегорию, в ходульность, «многозначительность и знаменательность»—словом, Каульбаховщину... Беда! Гемицикл Делароша—на что мертвенен,—но так как темперамента живописного у Делароша было столько же, сколько у Краевского, то портить было нечего» (от 15/27 марта). Далее Тургенев в этом письме оспаривает суждение Стасова о молодой школе русских композиторов, а в последних строках сообщает: «Я выезжаю отсюда через четыре недели и в конце апреля буду в Петербурге, где я надеюсь увидеть Вас и всласть с Вами поспорить».

12 мая 1872 г. Тургенев приехал из Парижа в Петербург. Здесь он пробыл всего неделю, и «поспорить» со Стасовым ему не довелось, так как тот уехал в Москву на Политехническую выставку. Посмотреть «Славянских композиторов» в Петербурге Тургенев тоже не мог: Репин увез картину в Москву для завершения работы и сдачи ее заказчику. Но 20 мая Тургенев приехал в Москву и здесь, 5 или 6 июня, увидел картину и встретился с ее автором. К этому времени Тургеневу, несомненно, была уже известна анонимная статья Стасова «Новая картина Репина», напечатанная в «С.-Петербургских ведомостях» 27 мая, в которой «Славянские композиторы» были названы «превосходной картиной», а Репин—«одним из замечательнейших наших художников». Встреча эта оставила неприятное впечатление у обоих. Через сорок с лишним лет Репин, рассказывая историю создания картины и вспоминая о ее успехе на открытии «Славянского базара», писал:

«Но я не мог не вспомнить в эту торжественную минуту слов И. С. Тургенева, который забраковал эту мою картину. Было так, как обещал Пороховщиков,—Николая Рубинштейна я писал с натуры, это было единственное лицо, писанное с натуры прямо в картину, кроме рисунка, сделанного с него же. Консерватория помещалась тогда на Мясницкой улице; картину доставили туда, и мы с Н. Г. Рубинштейном приятно беседовали во время сеанса. Вдруг доложили: «Тургенев».

Вся моя картина, в небольшой зале, занятой двумя роялями, освещалась плохо,—но это еще полбеды. Тургенев был утомлен и—я чувствовал—вовсе не расположен ко мне. Окинув ее рассеянным взглядом, Иван Сергеевич сказал с досадой, не дослушав объяснений о лицах и цели картины:

— Ну, что это, Репин? Какая нелепая идея соединять живых с давно умершими!—с места в карьер ошарашил меня Тургенев, да так и остался с этим дурным впечатлением от моей картины.

— В сюжете я не виноват,—оправдывался я,—мне список лиц дан заказчиками, и я не смел даже отступить от состава изображаемых мною фигур.

— Ну, что же, тем хуже для вас, а я не могу переварить этого соединения мертвых с живыми!

— Да ведь и живые музыканты не вечны, Иван Сергеевич,—лепетал я смущенно.—А вспомните полукруг Парижской Академии художеств: там соединены лица художников на расстоянии трех веков средневековья, да еще сверху во святых сидят античные греки за пятнадцать веков раньше. И все на одной картине.

— Да, я все же этого не перевариваю: это—рассудочное искусство... литература».[31]

Через несколько дней Тургенев присутствовал на открытии концертного зала. Репин так рассказывает об этой встрече:

«На торжестве открытия я вижу издали великолепную седую возвышающуюся над всеми русскую голову Тургенева: протискиваюсь к нему, и застаю его в толпе перед моей картиной.

— А, вы?—ласково жмет он мне руку рукою в белой перчатке.—Видите? Вы имеете успех...

— Да, — конфужусь я, — но вы не изменили вашего мнения о картине от моего успеха?

— Нет, нет, мой друг: мое мнение есть мое, я я с идеей этой картины примириться не могу...»[32]

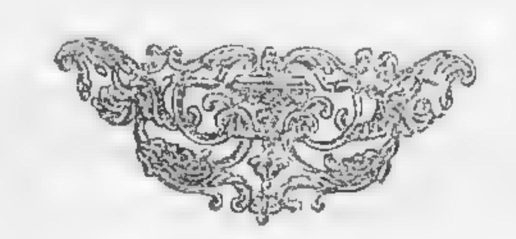
В Москве Тургенев получил пересланное ему из Парижа письмо Стасова, содержащее резкую отповедь по поводу высказываний Тургенева о молодой школе русских композиторов и о сюжете картины Репина. «Приходится поспорить на бумаге, не на словах», — отвечал Тургенев 14/26 июня из Москвы. Продолжая настаивать на своем отрицательном мнении о некоторых представителях «могучей кучки», он тут же подробно сообщает Стасову о своем впечатлении от «Славянских композиторов»: «Репина картину я видел, и с истинным соболезнованием признал в этом холодном винегрете живых и мертвых — натянутую чушь, которая могла родиться только в голове какого-нибудь Хлестакова-Пороховщикова с его «Славянским базаром». И это мнение мое разделяет сам автор, который просидел у меня часа два и с сердечным сокрушением говорил о навязанной ему теме и даже сожалел, что я ходил смотреть его произведение, в котором все-таки виден замечательный талант, но который в эту минуту претерпевает заслуженное фиаско. Дай бог, чтобы другие его темы не были такие мертворожденные, как эта».[33]

Репин, действительно, и сам был не вполне удовлетворен этой заказанной ему работой. Назначение и замысел картины были, повидимому, чужды ему; во всяком случае, никогда в жизни он больше не писал подобных декоративных панно с портретными заданиями. Неудачу этого полотна Репин относил также за счет спешки, придирок и вмешательства Пороховщикова. Когда работа близка была к завершению, он подумывал даже о том, чтобы бросить ее, не окончив. «Сколько крови перепортили Вы мне вашими понуканиями! — резко писал он 26 февраля 1872 г. Пороховщикову. — Испортили хорошее настроение, пошло неудачно и начал портить... Испортить свою репутацию неудачным подмалевком из-за Ваших 1500 рублей я не намерен. Я лучше уничтожу картину и верну Вам деньги».[34] Но откровенный отзыв Тургенева все же больно поразил молодого художника. «Я виделся в Москве с Тургеневым, — сообщал Репин Стасову через день после своего отъезда

из Москвы, —признаться, не обрадован я этим необыкновенным случаем—не того я ждал». [35] Репин и сам не особенно высоко ставил свою картину, но все же отрицательную оценку, которую дал ей Тургенев, склонен был объяснять тем, что Тургенев «вовсе не расположен» к нему.

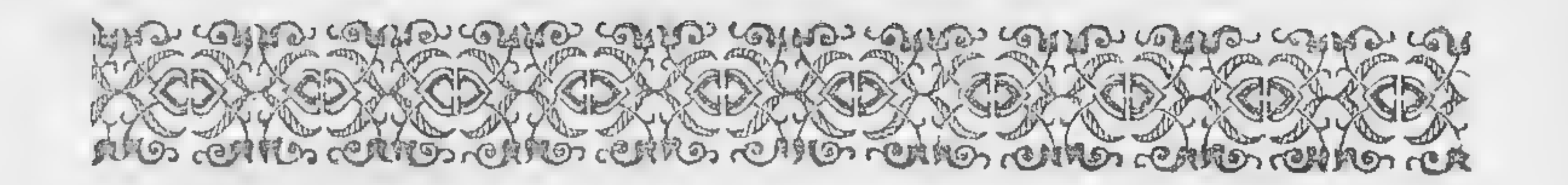
Существовало ли это «нерасположение» в действительности? И если в какой-то степени в первый период знакомства существовало, то не потому ли возникло оно; что Тургенев уже тогда почувствовал в Репине стасовского единомышленника?

Споры Тургенева со Стасовым в ту пору разгорались все сильнее с каждой встречей, с каждым письмом, и вскоре существенное расхождение их взглядов по основным вопросам искусства сделалось разительным и явным.









III

ВСТРЕЧИ В ПАРИЖЕ И РАБОТА РЕПИНА НАД ПОРТРЕТОМ ТУРГЕНЕВА В 1874 г.

Начиная с лета 1872 г. и кончая февралем 1873 г. Репин работал над завершением «Бурлаков на Волге». В марте 1873 г. картина появилась на академической выставке и произвела огромное впечатление. «Бурлаки на Волге» были восприняты как незаурядное событие в культурной жизни страны. Стасов посвятил «Бурлакам» специальную статью, в которой относил картину «к числу лучшего, что до сих пор создано русским искусством с тех пор, как оно существует». Статью свою Стасов заключил такими словами: «по плану и по выражению своей картины, Репин—значительный, могучий художник и мыслитель, но вместе с тем он владеет средствами своего искусства с такою силою, красотой и совершенством, как навряд ли кто-нибудь еще из русских художников... Нельзя не предвещать этому молодому художнику самую богатую художественную будущность».[36] Впоследствии Стасов утверждал даже, что Репин «создал 28-ми и 29-ти лет такую картину, которая есть, конечно, первая картина всей русской школы, от начала ее существования». В апреле 1873 г. «Бурлаки» были направлены на Всемирную выставку в Вене и принесли автору европейскую известность.

В мае 1873 г. Репин выехал за границу. Сначала он посетил выставку в Вене, затем побывал в Венеции, Флоренции и Риме; лето провел в Кастелламаре, близ Неа-

поля, а начало осени—в Альбано, близ Рима. В первых числах октября Репин был уже в Париже, где и решил провести срок своего трехлетнего заграничного пенсионерства (остальные три года Репин намеревался использовать для путешествия по России). И, действительно, он прожил в Париже до 19 июля 1876 г. Это был период наиболее частых встреч Репина с Тургеневым, — период, окончательно определивший характер их отношений. Именно в эти годы со всей ясностью обнаружилось, что их художественные вкусы разнородны, а оценки основных явлений русского и европейского искусства не всегда сходятся.

Репин застал в Париже большую колонию русских художников. Тут были А. А. Харламов, Е. А. Леман, М. И. Добровольский, И. П. Похитонов, А. К. Бегров, И. П. Пожалостин, Н. Д. Дмитриев-Оренбургский; вскоре приехали сюда В. Д. Поленов, К. А. Савицкий, а вслед за ними и Виктор Васнецов. Душой колонии был художник А. П. Боголюбов, который поддерживал дружеские отношения с Тургеневым и впоследствии основал вместе с ним в Париже Общество вспомоществования русским художникам.[37]

О встречах Репина с Тургеневым в начале пребывания художника в Париже сведений нет. Одна из первых встреч, насколько нам известно, произошла в марте 1874 г. Встретились они по следующему поводу. П. М. Третьяков задумал создать серию портретов замечательных русских людей; в первую очередь он стремился увековечить наиболее выдающихся писателей своего времени. По заказу Третьякова И. Н. Крамской написал в эти годы с натуры Л. Н. Толстого, И. А. Гончарова, Я. П. Полонского, Д. В. Григоровича, Н. Д. Хвощинскую, П. И. Мельникова-Печерского, Н. А. Некрасова, С. Т. Аксакова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. Н. Майкова, Г. П. Данилевского.[38] К подобной же работе Третьяков решил привлечь и Репина. Узнав в январе 1873 г. о том, что тяжело заболел Ф. И. Тютчев, Третьяков предложил Репину написать с натуры его портрет. Но выполнить этот заказ Репину не удалось: после удара, случившегося в январе, Тютчев уже не поправился, а Репин весной собирался за границу. «Недели через две я думаю выехать из Петербурга за границу, а потому портрет Тютчева уже исполнить не могу», —писал

он Третьякову. [39] В июне с Тютчевым случился еще один удар, а 15 июля он умер. Не увенчался успехом и второй «писательский» заказ Третьякова Репину—сделать портрет А. К. Толстого, проводившего зиму 1873—74 гг. на юге Франции. «Я думаю, адрес его можно бы узнать у кого-нибудь из русских в Париже. Кстати, Иван Сергеевич Тургенев живет постоянно в Париже»,—писал Третьяков Репину 6 марта 1874 г.—«Очень жалею, что и этого Вашего предложения осуществить не могу,—отвечал Репин 22 марта/3 апреля 1874 г. Третьякову.—Иван Сергеевич Тургенев сообщил мне адрес А. К. Толстого, но ему известно, что он очень нездоров, и, следовательно, поездка моя туда была бы неуместна».

Третье предложение было сделано Репину Третьяковым в том же самом письме, в котором он просил художника узнать у Тургенева адрес А. К. Толстого: «Что бы Вам попробовать написать портрет Тургенева? Как Вам известно, все его портреты неудачны, а Вы, может быть, сделаете удачный? Его портрет никогда в руках не останется, и если бы он вышел удачный, я его с удовольствием приобрел бы». Этот заказ Репин принял и сразу же приступил к работе. «Чтобы сделать Вам удовольствие, чего я очень желаю,—писал Репин Третьякову в письме от 22 марта,—я начал портрет с Ивана Сергеевича, большой портрет; постараюсь для Вас, в надежде, что Вы прибавите мне сверх 500 руб. за него» (эта сумма была предложена Третьяковым за портрет А. К. Толстого). Заканчивалось письмо просьбой: «Если позволите, я попросил бы у Вас рублей 300 денег, в счет будущих благ. Сочлись бы безобидно или на портрете Тургенева или на других вещах, которые (маленькие картины и этюды) у меня еще не окончены, — в случае, если бы Вам не понравился портрет Тургенева, на что я не надеюсь». Третьяков перевел Репину через своего парижского доверенного С. Г. Овденко 1000 франков и 5 апреля отвечал ему: «Очень рад, что Вы пишете Ивана Сергеевича, должен же быть наконец портрет его хороший, а то который раз художники мучают его напрасно».

В эти недели марта—апреля 1874 г. Репин интенсивно работал над портретом Тургенева. Вот что пишет художник 27 марта/8 апреля Стасову: «Статью Вашу о Верещагине я прочел... у Тургенева; я пишу с него портрет по

заказу Третьякова, и пока мой барин одевался, я взял на столе новый номер «Петербургских ведомостей»... От 10 час. до 12 утром я работаю с Тургенева. Одну голову он забраковал; написалась хорошо, но вышел бесстыдно улыбающийся, старый развратник. Друзья Тургенева советовали переменить положение, так как не находили похожим, и теперь я работаю снова: к картине [«Парижское кафе»] на время охладел, но переменяю, ломаю, коверкаю, как и прежде—ищу».

В своих многочисленных письмах тех лет Тургенев упомянул о репинских сеансах едва ли не единственный раз,—в письме к П. В. Анненкову от 4/16 апреля 1874 г.: «Здесь проявились два замечательных молодых художника—Репин и Харламов. Второй особенно далеко пойдет: это русский Regnault по колориту. Репин пишет с меня портрет для Третьякова, московского мецената».[40]

В середине апреля работа Репина уже близилась к завершению. «Портрет почти окончен, осталось еще на один сеанс; потом я возьму его в мастерскую, чтобы проверить общее,—писал Репин 13/25 апреля Третьякову.—Иван Сергеевич очень доволен портретом, говорит, что этот портрет сделает мне много чести. Друг его Виардо, считающийся знатоком и действительно понимающий искусство, тоже очень одобряет и хвалит. M-me Виардо сказала мне: «bravo, monsieur, сходство безукоризненное». Боголюбов в восторге и говорит, что это лучший портрет Ив. Серг., и особенно пленен благородством и простотой фигуры. Тургенев желает выставить его здесь в Париже на некоторое время; у него много знакомых, да, кроме того, в настоящее время французы им очень заинтересованы по поводу напечатанного им перевода на французский язык «Живые мощи» в журнале «Le Temps». Вещица эта наделала тут много шума, и он получил много комплиментов и писем от разных французских светил». В тот же день Репин писал Стасову: «Тургенев говорит, что только с тех пор, что он увидел работы Харламова, да руки, написанные мною в его портрете,—он начинает верить в русскую живопись. На этот счет он чисто французских воззрений; а впрочем, он очень добрый барин и иногда до упаду смешит анекдотами, до которых он большой охотник».

П. М. Третьяков торопил художника с присылкой портрета. «Письмо Ваше с уведомлением об окончании портрета Ивана Сергеевича получил своевременно. Жду, когда Вы его пришлете—с нетерпением»,—писал он Репину из Москвы 14 мая 1874 г. Тургенева в Париже уже не было,—он поехал в Петербург 30 апреля,—а Репин все еще продолжал работать над портретом. «Портрет Ивана Сергеевича Тургенева еще у меня в мастерской; когда я перенес его в мастерскую, то оказалось, что надо было кое-что поправить и в аксессуарах и в фоне; дня через три окончу его совершенно и отправлю к Вам»,—писал Репин Третьякову 23 мая/4 июня. В ответном письме (от 1 июня) Третьяков снова возвращается к той же теме: «Если портрет Ивана Сергеевича еще не отправлен, то Вы его можете отправить через г-на Е. Гикиш—с пассажирским поездом; адрес его: E. Hickisch et C°, 22, Rue de l'Echignier. Запаковать следует как можно лучше, чтобы не попортился дорогой, но снимать с подрамника не следует. С нетерпением ожидаю его. Здесь был на-днях Иван Сергеевич проездом в деревню; на возвратном пути хотел опять зайти; ему интересно знать, как я найду портрет». Когда писалось это письмо, портрет был уже в дороге. «Портрет Ивана Сергеевича Вам отправлен 31 мая нашего стиля,—отвечал Репин 6/18 июня.—Очень интересуюсь Вашим мнением о портрете (Вы всегда говорите прямо). Его надобно поставить по свету (от правой к левой), местами пожух, еще не покрыт ничем (покрывать надобно спустя один год). Все видевшие находили похожим, но я жалею, что не остановился на первом, который забраковал Иван Сергеевич. Тот был бы живописнее... За портрет Тургенева я считаю за Вами еще 1000 фр., если Вы найдете, что он этого стоит».

В апрельских письмах Репина, как мы видели, звучит еще вера в удачу работы, но в июньском письме уже ясно чувствуется недовольство. Высказано оно, правда, не вполне откровенно, однако следует учесть, что письмо это адресовано заказчику, а материальные дела Репина в то время были тугие.

Не получая два с лишним месяца от Третьякова никакого отзыва о портрете, Репин, в письме от 11/23 августа спрашивает его: «Получили ли Вы портрет

И. С. Тургенева и нравится ли он Вам?» Третьякову портрет не понравился, об этом он успел уже сообщить Крамскому (в письме от 22 июля): «Портрет Ив. Серг. Тургенева вышел у Репина не совсем удачно».[41] В осторожной форме Третьяков написал о том же 19 августа и самому Репину: «Портрет И. С. Тургенева я давно своевременно получил. Не извещал Вас потому, во-первых, что Вас в Париже уже не было, когда я его получил, и, во-вторых, вот почему: живописью портрета я доволен, но сходством—не нахожу его вполне удовлетворительным; жена моя и брат тоже находят; но я, не доверяя себе и своим домашним, хорошо знающим Ив. Серг., желал, чтобы увидали портрет люди более компетентные в деле сходства, т. е. в выражении характера, а так как по случаю летнего времени никто у меня не был из подобных лиц, то этот вопрос и остается для меня не разрешенным. Я желал бы, чтобы Вы дополучили за портрет Ив. Серг. еще 750 фр., что составит с полученными 1000 фр. сумму, равную 500 руб.»

Позже Третьяков стал уже совсем отрицательно относиться к портрету; в частности, он находил лицо слишком темным и красным.

Спустя некоторое время и сам Репин открыто признал свою неудачу: «Остаюсь с глубоким к Вам уважением и в то же время с некоторым грехом на совести за портрет Тургенева, который и мне нисколько не нравится,—пишет он Третьякову.—Утешаюсь надеждой, что когда-нибудь поправлю эту почти непроизвольную ошибку с моей стороны».

Ценные сведения об истории создания этого портрета Репин сообщил своему биографу Сергею Эрнсту в подробном письме уже незадолго до смерти. В ответ на вопрос Эрнста «каковы обстоятельства написания портрета И. С. Тургенева в Париже?» Репин ответил: «Портрет Тургенева мне заказан был П. М. Третьяковым. В 1874 г. по приезде в Париж и поселившись вблизи Rue de Douai, недалеко от Виардо, где жил Иван Сергеевич, я принялся за него с радостью. Первый сеанс был так удачен, что И. С. торжествовал мой успех, а перед 2-м сеансом, назначенным им в 10 ч. утра, в 9 ч. утра я получил уже от него длинную записку,—беспокойно Иван Сергеевич внушал мне, что надо начать снова на другом холсте,

т. к. это совсем неудачное начало. M-me Viardot, которой вкусу и приговорам Иван Сергеевич верил безапелляционно, совсем забраковала начало и порекомендовала начать в другом повороте,—из этого уже ничего не выйдет... Сколько я ни убеждал Ивана Сергеевича, ничего не помогло. И, о глупость моя, я сгоряча повернул мой удачно схваченный яркий подмалевок (который не надо было трогать) головой вниз и начал с другого поворота. Долго я работал. Тургенев жил близко и позировал охотно-терпеливо, относился ко мне ласково...Увы, портрет вышел сух и скучен... На Тургенева m-r и m-me Viardot имели громадное влияние. Целый круг салона Viardot, как оракула, слушали, что̀ скажет m-me Viardot о всяких новых явлениях искусства. По воскресеньям у Viardot собиралось много почтенных авторитетов: Сен-Санс был постоянным членом этих интересных собраний... Там бывала Жорж Санд, Гуно, Ари-Шеффер и много других».[42]

Неудача Репина была очевидна и для Тургенева. Свое мнение о портрете он, несомненно, изложил Третьякову, с которым встречался в июне 1874 г., дважды приезжая в Москву. Но он попрежнему дружески относился к молодому художнику. Когда Тургенев в сентябре возвратился в Париж, они не только продолжали встречаться, но писатель приглашал Репина на литературно-художественные вечера к Виардо. В одном из писем к Стасову (от 16/28 декабря) Репин рассказывал: «По вторникам собираемся у Боголюбова, бывает человек больше тридцати, все художники, и певцы, и музыканты—не скучно. Вчера был на вечере у m-me Viardot и Тургенева, больше из любопытства. Сумасшедшие французы!!! Вот так веселятся: по-детски, до глупости! Всего перепробовали: начали с пения, музыки, потом импровизировали маленькие пьески (Тургенев тут отличился, сколько в нем молодости и жару!!!), фанты и кончили танцами. Всех превзошел в шутовстве и глупости композитор Сен-Санс (чуть на голове не ходил, танцы играя)».[43] Знакомства, завязанные Репиным на «вторниках» у А. П. Боголюбова, которые постоянно посещал Тургенев, [44] и в особенности встречи в доме Виардо с людьми тургеневского круга были для него весьма благотворны. На вечерах у Виардо бывали выдающиеся представители искусства и литературы Европы, к Турге-

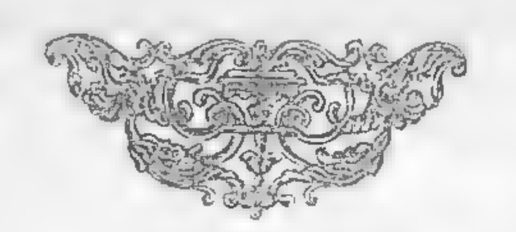
неву съезжались виднейшие русские писатели, художники, ученые, революционеры.[45]

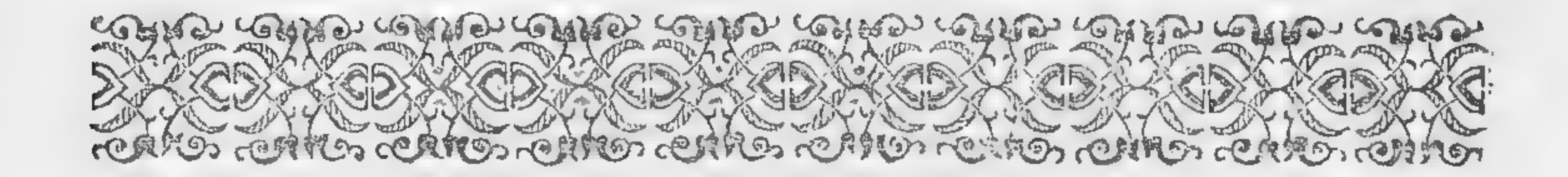
Одна из мемуарных записей Репина воссоздает ту непринужденную дружескую обстановку, в какой встречались тогда русские молодые художники и русский знаменитый писатель. Возвращаясь «уже близко к рассвету» из керамической мастерской Егорова, где «баловались расписыванием тарелок, блюд на фаянсах, медальонов на финифти,—пишет Репин,—мы подошли и невольно засевались—Харламов, Бегров, К. Маковский, Боголюбов, Поленов, Савицкий и я»—на танцевальный бал: «не успели мы оглянуться, как увидели уже в парах танцующих лихо отхватывающего фигуры кадрили нашего кудрявича—Маковского. Он вместе с нами шел, только что проработав часа три в нашей общей керамической мастерской; расписал целое блюдо на диво; кажется, законно устать и стремиться к себе, где ждала его, скучая, обворожительной красоты супруга, и час весьма поздний,—а он носится с какой-то незнакомой парижской гризеткой, от души выкидывая антраша, на которые даже парижане откидываются озадаченные. Мы не дождались нашего товарища, ушли; я забыл сказать, что и Ив. Серг. Тургенев был тогда с нами—он особенно весело хохотал над фигурами Костика—мы пошли проводить его до дому Виардо, пл. Вентимиль, ул. Дуэ».[46]

Последний благоприятный отзыв о Репине в письмах Тургенева этого периода относится к концу 1874 г. Вот что писал он Стасову 12/24 декабря: «Я изредка вижу Репина; он прекрасный малый—и с несомненным талантом. Картина его [«Парижское кафе»] подвигается». Но из этого же письма ясно видно, кто стал истинным героем тогдашних живописных вкусов Тургенева: вслед за приведенными строками о Репине он пишет как о «величайшем современном портретисте» — о Харламове. Именно этот художник, по мнению писателя, обладал теми качествами, которых в те годы недоставало Репину. С 1871 по 1874 г. Тургенева писали Константин Маковский, Ге, Перов и, наконец, Репин и Харламов. В эти годы Тургенев видел множество произведений русских мастеров, и все же с лета 1874 г. он начинает выдвигать одного лишь Харламова, явно преувеличивая его дарование и в то же время более чем

сдержанно отзываясь о Репине. Харламов и Репин олицетворяли в этот период для Тургенева и Стасова молодую живописную Россию, и вокруг их имен между знаменитым писателем и маститым критиком вскоре разгорелся жестокий спор.

Творческий облик Харламова мало известен в настоящее время. Между тем, уяснить характерные особенности его мастерства, определить его место в истории русской живописи необходимо для понимания сущности тех споров, которые вели между собой Тургенев и Стасов,—споров, отразившихся на отношении Тургенева к Репину.





III

ТУРГЕНЕВ И ХУДОЖНИК ХАРЛАМОВ

А. А. Харламов был старше Репина на два года. В 1868 г. он окончил Академию художеств с первой золотой медалью и в следующем году прибыл в качестве пенсионера в Париж. Здесь он начал совершенствоваться в живописи под руководством популярного в те годы французского художника Леона Бонна. После поездки в Бельгию и Голландию (в Гааге Харламов написал по заказу Академии художеств копию с рембрандтовского «Урока анатомии») он окончательно поселился в Париже, который стал его второй родиной. [47] Харламов быстро усвоил манеру письма Бонна и в своей дальнейшей творческой практике следовал его образцам.

В начале 1870-х гг. популярность Леона Бонна приняла огромные размеры. Его искусство отнюдь не являлось передовым для своего времени, зато оно пришлось по вкусу мещанству Третьей республики. Бонна многое заимствовал у Энгра, но в его художественной манере высокие традиции французского классицизма окончательно выродились в буржуазный академизм, да еще с натуралистическими утрировками. Говоря, что «портреты Бонна остаются в памяти, как ясно выраженные формулы», Рихард Мутер прибавляет: «Его портреты—большие nature -morte. Они написаны с величайшей тщательностью, но это до некоторой степени добросовестность судебного писца, который копирует скучный протокол».[48] Основная сила портретов Бонна—в сходстве с оригиналами, но зато харак-

теристика в его полотнах весьма неглубокая; уменье понять и передать характер оригинала было ему почти недоступно. Эти недостатки он в значительной мере восполнял элементами величавости и торжественности, которые нередко переходили в чопорность, а иногда и в манерность. Сообщая о выставленном в «Салоне» портрете Пюви-де-Шаванн работы Бонна, Дега с иронией писал одному своему другу: «Благородный, немного обсосанный, Шаванн совершает ошибку, демонстрируя себя превосходно одетым и преисполненным гордости на большом портрете, написанном Бонна, где он и массивный стол со стаканом воды позируют вместе».[49] Добавим еще, что Бонна является мастером острого и четкого рисунка, живописные же качества его портретов далеко не первоклассны, а художественная манера страдает сухостью и однообразием.

Творчество Бонна было чуждо представителям реалистического русского искусства 70-х годов. Они верно определили сущность этого модного, едва ли не самого признанного в официальном Париже портретиста. Впервые посетив очередную выставку в «Салоне», Репин написал Третьякову 23 мая/4 июня 1874 г.: «Мало-мальски знаменитый художник уже капиталист, и некоторые из этих художников ужасно плохи, например... Бонна («Распятие»)... Бонна режет из дерева Христа (кистью)... На какую точку зрения ни становись, а все-таки плохо, хотя мы совершенно другое предпочитаем в искусстве: индивидуальность, интимность, глубину содержания, правду—это верно». Позднее, в письме к Стасову, Репин жалуется, что в жюри «Салона» «теперь царствует посредственность: Кабанель, Бонна и др.» (от 12/24 апреля 1876 г.). Не любил Бонна и Крамской; 6 июня 1876 г. он сообщал из Парижа Третьякову: «Говорят, Бонна написал портрет дочери Полякова—удивительный! За... за... не выговорить—за 200 000 франков!... Все в один голос говорят, что портрет превосходный ..., т. е. фигура, платье, рельеф, колорит, и ... похожа? Да, конечно, похожа! ... Говорят также, что его «Борьба Иакова с богом», находящаяся в «Салоне», тоже вещь... удивительная... Видел, но не понял, т. е. не удивился».[50] Сравнивая Бонна с портретистом Каролюс-Дюраном, Крамской через неделю (13 июня) пишет тому же Третьякову: «Бонна перед ним глуп и груб... Говоря

серьезно, Бонна—человек ограниченный». В других письмах Крамского встречается выражение: «нахальный рельеф портретов Бонна». И, наконец, увидев работы этого портретиста в 1878 г. на Всемирной выставке в Париже, Крамской в письме к Третьякову заявил: «Совершенный дурак Бонна в его последних произведениях»,—и, как бы в оправдание своей резкости, сделал оговорку: «Впрочем, Вы уже знаете мою личную антипатию к этому господину, и потому, вероятно, я несправедлив» (от 14 ноября 1878 г.). Отдавая должное технике Бонна и считая его «виртуозом в том смысле, как это бывает у музыкантов, которые превосходно разыгрывают то, что перед их глазами лежит написанное», М. М. Антокольский утверждает: «но создать от себя, творить—он не может». [51] В дальнейшем, потворствуя дурному вкусу парижских мещан, Бонна принялся изготовлять в большом количестве головки смазливых итальянок. Но основную славу сделала ему галлерея портретов выдающихся деятелей Франции—людей литературы, политики и науки; известны его портреты Виктора Гюго, Александра Дюма, Гуно, Тьера, Пастера, Греви, Карно, Жюля Ферри, кардинала Лавижери, артистки Паска и др. В оценке этих портретов можно целиком согласиться с В. В. Стасовым: «такие франтовские и ухарские, но лишенные всякой психологии и глубины».

Харламов решительно двинулся по пути, проторенному его учителем, и «даже соперничал с ним в парижских кругах»,—пишет исследователь.—«Владея рисунком и мастерской лепкой формы», Харламов принялся писать портреты, «которые поражали тончайшим сходством с оригиналом», но почти не воспроизводили внутреннего содержания модели. [52] Живописные качества его палитры были на невысоком уровне,—и в этом отношении Харламов недалеко ушел от Бонна. Прямая зависимость Харламова от его учителя была совершенно очевидна для современников. Уже в 1874 г. сравнение Бонна с Харламовым стало весьма распространенным. «Харламов—«это наш русский Бонна»,—значительно повторяет наш русский Пожалостин»,—с насмешкой пишет Репин Крамскому 7/19 февраля 1874 г. [53] Описывая в 1875 г. картину Харламова «Итальянская девочка» в московском собрании Д. П. Боткина, Д. В. Григорович отмечает, что в ней «колорит ско-

рее эффектный, чем гармонический. По первому виду напоминает манеру современного французского живописца Бонна».[54] Та же мысль о другом произведении Харламова была высказана французским художественным критиком Эмилем Бержера в статье «Коллекция Ивана Тургенева», предпосланной каталогу распродажи собрания картин писателя в 1878 г.: «С непокрытой головой, с распущенными волосами, одетая в шелковую тунику в золотисто-желтых и красных полосах, в ожерелье из монет, ниспадающих до пояса,—такова «Молодая цыганка» Харламова. Леон Бонна не отказался бы поставить свою подпись под этим ярким колоритом».[55] Упоминая о произведениях Харламова на Всемирной выставке 1878 г., один из русских журналистов сообщает, что Париж дал художнику прозвище «маленький Бонна»,[56] а несколько лет спустя, в 1884 г., рецензент XII Передвижной выставки писал о нем: «Харламов, как всегда, старается удержать за собой известность «русского Бонна», разбавленного Рембрандтом».[57] В те же дни такой завзятый «западник» по своим живописным вкусам, как П. Д. Боборыкин, вынужден был отметить в рецензии об этой выставке, что хотя Харламов «вполне европейский мастер, его у нас не особенно любит публика.. Обыкновенно его упрекают в подделывании под иностранные образцы». И, соглашаясь, что «испанцев он, конечно,... изучал», Боборыкин указывает: «прошел и через манеру Бонна».[58] Так и осталась за Харламовым на всю его долгую жизнь кличка «русский Бонна».

В сфере внимания Тургенева Харламов появился почти одновременно с Репиным. Уже первые отзывы о Харламове в письмах Тургенева свидетельствуют о том огромном значении, которое он придавал его таланту, и о том, что в эти годы Тургенев явно предпочитал его Репину. Это ясно из первого же дошедшего до нас упоминания Тургенева о Харламове. Сообщая в цитированном письме к Анненкову от 4/16 апреля 1874 г., что «здесь проявились два замечательных художника—Репин и Харламов», Тургенев тут же заявляет: «второй особенно далеко пойдет: это русский Regnault по колориту». В устах Тургенева подобное сравнение звучало высшей похвалой, так как этого молодого французского художника (убитого во время осады Парижа 1871 г.) писатель считал «бесспорно величай-

шим колористом нового времени».[59] «Харламов здесь делает чудеса»,—пишет Тургенев Я. П. Полонскому 25 сентября /7 октября 1874 г.[60] Некоторое время спустя он сообщает А. Ф. Онегину: «у нас здесь завелась художническая русская семейка, среди которой есть один очень крупный талант, живописец Харламов».[61] Несомненно, что именно по просьбе Тургенева Харламов приступил к работе над портретом Полины Виардо. Это соответствовало, очевидно, интересам и самого художника, который уже тогда, по примеру Бонна, мечтал о создании серии портретов выдающихся людей своего времени; бывая в доме Виардо-Тургенева, он мог стать известен видному кругу интеллектуального Парижа. Портрет еще не окончен, а Тургенев уже высказывает по адресу художника бурные похвалы. «К Вашему приезду в Париж,—пишет он 4/16 ноября 1874 г. своему многолетнему приятелю, художественному критику Людвигу Пичу,—будет уже готов портрет г-жи Виардо, написанный моим соотечественником Харламовым. Он обошелся всего в 3 000 франков. Тем не менее я решительно утверждаю: в настоящее время на всем земном шаре нет художника, который был бы способен создать что-либо подобное. Правда, теперь он уже берет за свои портреты по 10 000 франков. Нам удалось захватить его в момент первого расцвета». Цифры гонораров Харламова, названные Тургеневым, ни в какой мере не преувеличены. Их вполне подтверждает парижская корреспонденция, напечатанная в следующем—1875—году во «Всемирной иллюстрации». Сообщая, что в Париже находятся «многие русские артисты», в том числе Зичи, Маковский и Боголюбов, автор корреспонденции пишет: «Русские артисты имеют здесь много успеха, и потому портретисту Харламову платят 15 тысяч франков за портрет, что даже здесь очень крупная цифра, так как французские знаменитости, как Cabanel, Chaplin и проч., берут от 8 до 12 тыс. франков».[62]

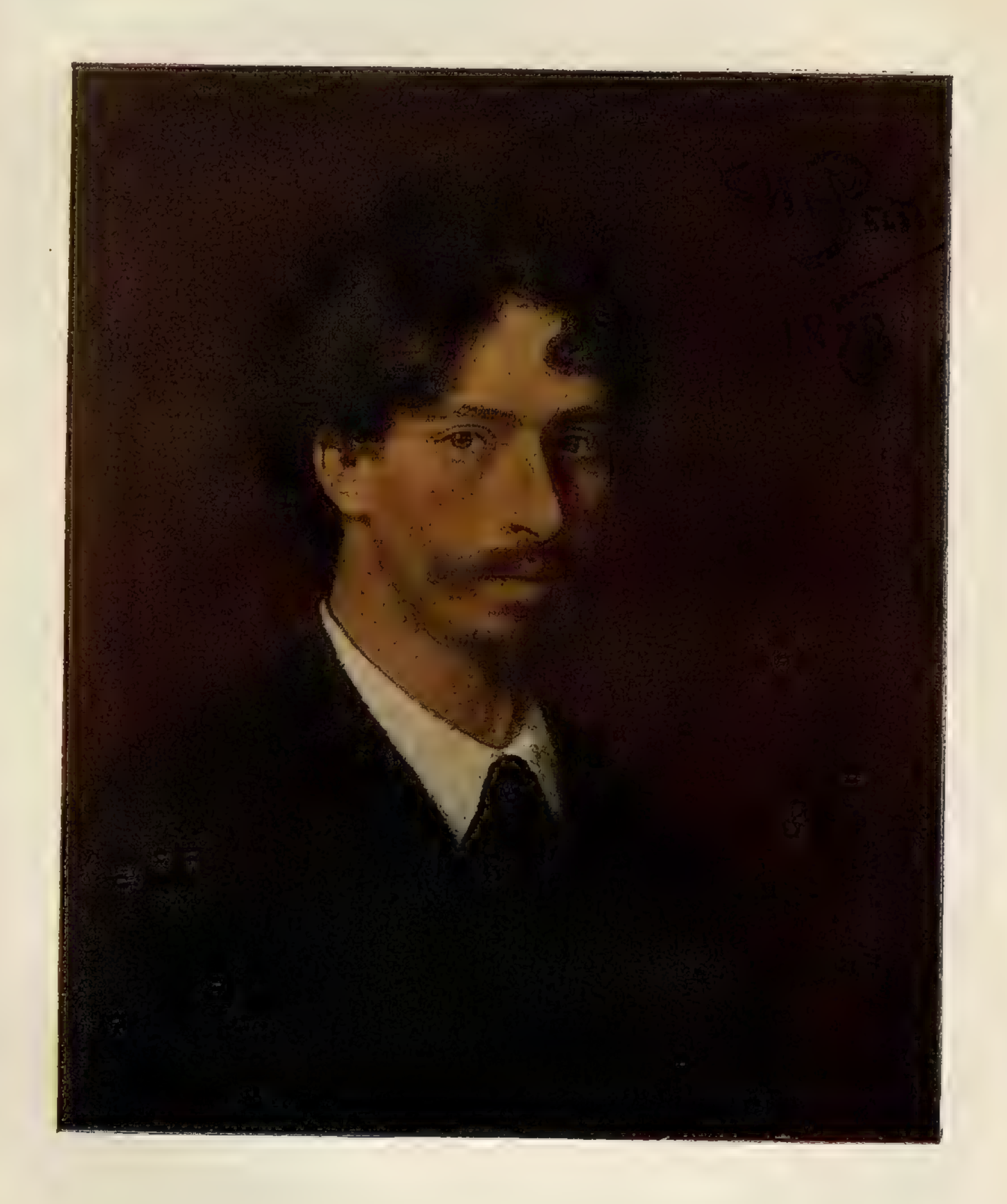
Тургенев в те же месяцы расточал похвалы Харламову не только перед Людвигом Пичем. Он сообщает Я. П. Полонскому: «Харламов написал удивительный портрет г-жи Виардо»; и М. А. Милютиной—«живописец Харламов, здесь проживающий, написал удивительные портреты г-на и г-жи Виардо»;[63] и П. В. Анненкову, приглашая

его в Париж,—«будет Вам что показать—хотя бы картины Харламова, молодого соотечественника, величайшего современного портретного живописца; это говорю не я один—говорит сам строгий старик Виардо и повторяют за ним другие французы».[64] Перечень лиц, которым в эти месяцы Тургенев горячо расхваливал Харламова и показывал портреты Виардо, можно умножить: тут и Дюран-Гревиль, и Писемский, и Салтыков, и Стасов и много других парижских и российских друзей и знакомых писателя.

На протяжении этого года карьера Харламова развивалась с огромной быстротой. За три картины—«Бедный музыкант», «Головка итальянки» и «Головка мордовки»,—присланные в Петербург на академическую выставку 1874 г., Харламов получил звание академика живописи. Воспользовавшись тем, что во Францию прибыл Александр II, Харламов, в расчете стать придворным живописцем, единственный из русских художников, живших за границей, добился возможности писать портрет царя.

Когда 1/13 мая 1875 г. во Дворце Промышленности, на Елисейских полях, открылся очередной «Салон» и там был выставлен портрет Полины Виардо, Тургенев приложил не мало энергии, чтобы организовать благоприятную для Харламова прессу не только в Париже, но и в России. Как раз в это время начали печататься в «Вестнике Европы» ежемесячные «Парижские письма» Эмиля Золя. Тургенев был инициатором сотрудничества Золя в русском журнале и давал французскому писателю темы фельетонов, предназначенных для русского читателя.[65]

Несомненно, Тургенев посоветовал Золя посвятить один из них выставке в «Салоне». Письмо Тургенева от 24 апреля/6 мая 1875 г. к редактору «Вестника Европы» М. М. Стасюлевичу свидетельствует, что Иван Сергеевич уже заранее подготовлял почву для положительного отзыва Золя о Харламове: «Я знаю, что Золя собирается Вам послать фельетон о выставке—8/20 мая (где, между прочим, наш Харламов получает огромный успех, что Вы можете усмотреть из всех журналов)».[66] В эти недели Харламов писал портрет Тургенева. Иван Сергеевич упорно приглашал Золя к нему в мастерскую. «Дорогой Золя! Если Вы хотите увидеть мой портрет, приходите послезавтра, в четверг, в полдень, улица Фонтэн, 42, к Харла-



И. Е. Репин

Автопортрет. Масло. 1878 г.
Государственный Русский музей, Ленинград

мову; я буду там. Это последний сеанс. Портрет почти окончен»,—гласит записка Тургенева от 13/25 мая.[67] В действительности же до окончания портрета было еще весьма далеко; Тургеневу просто хотелось ближе познакомить Золя с Харламовым и его произведениями.

Результаты тургеневских забот не замедлили сказаться, и в июньском номере одного из самых популярных в тогдашней России журналов появилось третье «Парижское письмо» Золя, целиком посвященное выставке в «Салоне» с панегириком Харламову. «Портретист, вместе с Бонна пожинающий наиболее лавров этот год,—русский живописец Алексей Харламов. Он выставил портреты Луи и Полины Виардо. Оба портрета великолепны. Харламова, никому не известного месяц тому назад, теперь приветствуют как одного из замечательнейших живописцев. Оба портрета несколько темны. Вот единственный упрек, который я им сделаю. Но зато какая правда! Мне больше нравится портрет m-me Виардо. Великая певица одета в черное. На плечах у нее черная тюлевая косынка, в волосах и на шее—драгоценности, рельефно выделяющиеся на мрачном фоне всего портрета. Руки сложены на коленях. Все это очень просто, без лживой элегантности, скорее несколько жестко. Тело живое; поворот головы энергический; словом—это дебют крупного таланта».[68] И в другом русском журнале, где художественным отделом ведал давнишний приятель Тургенева Д. В. Григорович, появился обзор «Салона», в котором точно так же рядом с Бонна расточались похвалы Харламову. Рецензент указывал, что портрет артистки Паска, работы Бонна, получил «пальму первенства». «К чести русского имени надо сказать,—продолжал он,—что второе место принадлежит портрету Полины Виардо, писанному нашим соотечественником... г. Харламовым. Мощь, энергия, уверенность лепки, глубина и жар колеров и тонкая характерная передача индивидуальных черт,—все это соединилось в произведении г. Харламова, чтобы сделать из него совершенство в своем роде»[69]. В майском «Салоне» 1875 г. было выставлено и «Парижское кафе» Репина, но этому «русскому живописцу» ни в одном из обзоров, написанных специально для русских журналов, не было уделено ни слова.

Репин болезненно переживал замалчивание своей кар-

тины. Причины неуспеха он объяснял И. Н. Крамскому следующим образом: «О своей картине не хочу писать; да ее повесили так высоко, что ничего не разберешь... Чтобы вещь была повешена невысоко, тоже нужна протекция. У Харламова хорошая протекция. Тургенев и Виардо пекутся о нем денно и нощно, и он, конечно, получит медаль. «Фигаро» уже писал о нем бессовестно лестно, т. е. назвал его первым; бескорыстье этого журнала известно. Харламов здесь, конечно, не виноват,—о нем пекутся более опытные люди» (от 10/22 мая 1875 г.).[70]

Тургенев хотел, чтобы Харламов написал и его портрет. С явным сожалением он сообщал Я. П. Полонскому: «Харламов моего портрета еще не начинал, да и вряд ли напишет его до своего отъезда в Испанию в марте месяце; следовательно, это дело отложено в долгий ящик» (от 25 декабря 1874 г. /6 января 1875 г.). Харламов еще не приступил к работе над портретом, а Тургенев уже заранее убежден в его удаче. Заранее извещает он о будущем «отличном» портрете своих друзей и знакомых—и эти предварительные похвалы сразу попадают в печать. «По известию, полученному от И. С. Тургенева, молодой русский художник Харламов собирается писать его портрет,—сообщает «Пчела» 5 января 1875 г.—Портрет этот, награвированный одним из лучших граверов Парижа, будет помещен в нашем журнале. «Это, бесспорно, первый портретист мира,—как выражается И. С. Тургенев,—и здесь [т. е. в Париже] он производит впечатление громадное»... Основываясь на отзыве самого И. С. Тургенева, можно надеяться, что явится наконец и художественный портрет любимого русского писателя. Писали с И. С. Тургенева, как известно, многие из русских художников, но не дался он, точно какой-то клад,—никому».

Вскоре художник принялся за работу. «Харламов, наконец, сегодня начал мой портрет; вероятно, через месяц он его кончит и тогда мы уже распорядимся насчет гравировки»,—уведомляет Тургенев 25 января /6 февраля 1875 г. Я. П. Полонского. С той же уверенностью, что портрет будет хорош, Тургенев сообщает о нем своему брату Н. С. Тургеневу: «Харламов (великий русский живописец) пишет с меня портрет, который выйдет превосходный; как только он его кончит, с него сделают несколько боль-

ших фотографий, и одну из них я непременно перешлю Ахенбаху, которому я давно это обещал» (от 18 февраля/2 марта) [71]. О том же извещает он А. Ф. Онегина (в письме от 2/14 марта): «Харламов пишет с меня портрет, отлично выходит». В апреле приехал в Париж Писемский; Тургенев спешит показать ему работу Харламова, хотя она была еще далеко не закончена: «Мой сеанс у Харламова продолжается почти до $^1/_4$ 1-го. Вы бы могли прямо к нему приехать (два шага от нашего дома) —Rue Fontaine, 42,—тогда Вы бы увидели мой портрет». Другая записка гласит: «Любезнейший Писемский, если Вам все равно, приходите в 4 часа сегодня вместо 2-х. Прочесть свой акт Вы успеете, а Харламов, желающий как можно скорее окончить мой портрет, попросил меня дать ему сегодня два сеанса».[72] В эти же дни Тургенев пишет П. В. Анненкову (17/29 апреля 1875 г.): «Харламов кончил портрет девицы Мазуриной и с понедельника принимается за мой.—Послезавтра открытие выставки; посмотрим, какое впечатление произведут его портреты».[73] После открытия «Салона» 1875 г., на котором демонстрировались портреты супругов Виардо, Тургенев писал Полонскому: «Харламов, портреты которого здесь имели на выставке большой успех, кончает мой портрет, выходит отлично, но не отлично то, что я должен ему давать по два сеанса в день, по два часа каждый» (от 13/25 мая). Однако на лето Харламов из Парижа уехал и работа над портретом оказалась отложенной на несколько месяцев. «Портрет мой не кончен. Харламов возвратился из своего путешествия, но за мой портрет примется не раньше зимы: у него другие работы»,—с огорчением писал Тургенев Полонскому 7/19 сентября. Через месяц Тургенев снова жалуется тому же Полонскому: «Харламов вернулся в Париж, но за портрет мой все еще не принялся; раньше нового года он не будет кончен,—у него теперь другие работы» (от 13/25 октября).

Но вот портрет закончен, и Тургенев не скупится на самые лестные похвалы; он заранее убежден, что портрет непременно будет принят в «Салоне». «Харламов кончил мой портрет; вышел настоящий chef d'oeuvre. Увидите, если приедете сюда весной на выставку»,—пишет Тургенев 5/17 декабря П. В. Анненкову.[74] И вскоре снова делится своими восторгами с тем же корреспондентом (1/13 января

1876 г.): «Харламов кончил мой портрет—великолепно».[75] Очевидно, мнение Тургенева разделяли Полина и Луи Виардо; они поместили портрет в своей картинной галлерее. «Харламов написал с меня чудесный портрет; со вчерашнего дня он висит внизу, в галлерее»,[76]—сообщает Тургенев 16/28 января 1876 г. Людвигу Пичу. О том же он спешит уведомить и Анненкова: «Мой портрет, написанный Харламовым, выставлен внизу в галлерее и возбуждает общее удивление. Это просто chef d'oeuvre» (от 4/16 февраля 1876 г.). «Харламов кончил мой портрет—и вышел он удивительный. Он будет на здешней выставке»,—пишет Тургенев Ю. П. Вревской 15/27 февраля.[77] Накануне отправки харламовского портрета из дома Виардо в «Салон», Тургенев снова показывает его Золя: «Можете ли Вы зайти ко мне завтра до двух часов? Заодно Вы увидите мой портрет, который отправляют послезавтра на выставку»,—пишет Тургенев Эмилю Золя в апреле 1876 г. И уже в июньском своем фельетоне Золя подробно останавливается на этом произведении Харламова.[78] Сообщая, что «одним из хороших портретов на выставке надо считать портрет Эмиля де Жирардена, сделанный Каролюсом Дюраном», Золя пишет дальше: «Другой превосходный портрет—это портрет вашего романиста Ивана Тургенева, исполненный Харламовым. На последней выставке этот живописец уже произвел большой эффект портретом Полины Виардо. Его манера особенно характеризуется большой солидностью фактуры. Он мощно и широко рисует, не плутует с природой, держится гаммы тонов несколько глухих и немного резких, но откровенных. Однако я должен сказать, что предпочитаю портрет m-me Виардо. Тургенев очень похож, если судить с точки зрения верной передачи черт, но мне показалось, что его взгляду придано жесткое и печальное выражение, которое совсем ему не свойственно. Он сидит, лицо обращено прямо к зрителю. Руки очень хороши, платье тоже. Впрочем, несмотря на мои критические замечания, я ставлю этот портрет в число пяти или шести прекрасных портретов выставки. О портрете Альфонса Додэ я скажу то же самое, что сказал о портрете Тургенева: отличная кисть, но лицо мало удалось».[79] В этом отзыве уже чувствуется некоторое охлаждение Золя к Харламову, и если в нем еще заключены большие похвалы,

то их нужно считать данью Золя дружескому расположению к русскому коллеге.[80] Сохранилось прямое свидетельство американского писателя Генри Джемса о том, что портрет этот «не имел успеха и на выставке в «Салоне».[81]

Прошло еще несколько месяцев, и сам Тургенев начал замечать те недостатки Харламова, которые ставили его в один ряд с банальными художниками. И если весной 1876 г. в ответ на вопрос Анненкова, что он «делал в этот последний месяц», Тургенев радостно ответил: «Работал, покупал, смотрел картины—и приобрел наконец такую головку Харламова, от которой и сам схожу с ума» (от 16/28 марта),[82]—то осенью того же года в письме к Полонскому он уже по-другому отзывался о своем любимце: «Харламов продолжает удивительно писать головки, но все одни головки.—У него совсем воображения нет» (от 26 октября/7 ноября). Очевидно, скоро Тургенев догадался и об источнике немудреных творений Харламова. В одном из своих дальнейших фельетонов Золя писал, что Леон Бонна от итальянок, набивших оскомину, перешел к «Христу».[83] Харламов же от производства бесконечных полуобнаженных итальянок и цыганок ни к чему более уже не перешел и заполнил этим промыслом весь свой долгий путь живописца. Характерно, что через два года после приобретения харламовской «Молодой цыганки» Тургенев продал ее. Но он и позже высоко расценивал Харламова как портретиста: «Харламов написал несколько чудесных портретов», — сообщал Тургенев Анненкову 19 февраля 1878 г.[84]

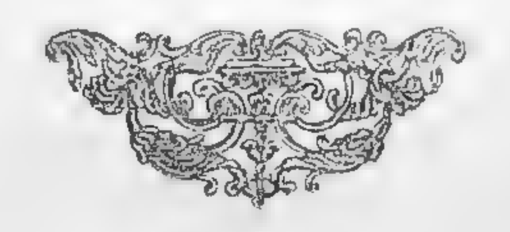
Не мало сделал Тургенев, чтобы обратить внимание на харламовские полотна не только рецензентов и писателей, но и иностранных и отечественных коллекционеров и любителей. Он принимал участие в том искусственном ажиотаже, который был создан тогда вокруг приобретения харламовских произведений. Характерна в этом смысле следующая записка Тургенева к А. П. Боголюбову: «Обращаюсь к Вам с просьбой, на которую Вы, по всей вероятности, ответите отказом—однако я решаюсь ее Вам высказать. Г-же П. Виардо чрезвычайно понравилась головка Харламова, которая у Вас находится (она видела ее у него в мастерской) и которая сделалась Вашей собственностью. Если бы Вы уступили ее мне (я бы немедленно преподнес ее г-же Виардо)—Вы бы меня весьма чувствительно

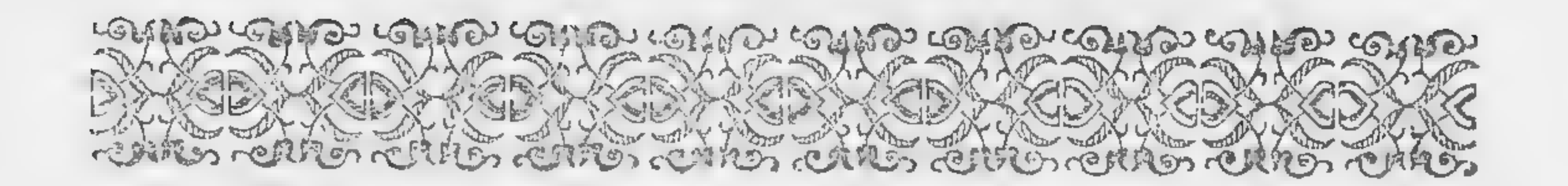
одолжили: я бы с удовольствием предложил Вам 1 500 фр. Если же Вы не захотите с ней расстаться—нечего делать».[85] Портреты кисти Харламова заняли место в галлерее Виардо, разумеется, благодаря Тургеневу. Помещением своей картины «Итальянская девочка» в превосходное московское собрание Д. П. Боткина Харламов был, вероятно, тоже обязан Тургеневу; датирована эта картина 1873 г., а приобретена она была в следующем году, т. е. как раз в тот период, когда Тургенев сильнее всего увлекался Харламовым. Собрание Боткина, в основном, состояло из первоклассных работ западных художников XIX в. (в первую очередь, барбизонцев). Как сообщает мемуарист, «картины русских художников Боткин не покупал»; тем более знаменательно, что в коллекции его оказались работы Харламова—этого «иностранца» в русской живописи.[86]

Наконец, следует отметить, что Тургенев охотно знакомил Харламова и с французскими писателями, и с русскими, приезжавшими в Париж. Когда в феврале 1875 г. в Париж приехал Анненков, Тургенев ввел его в круг своих друзей, среди которых был и Харламов. Посылая в письме от 1 апреля 1875 г. дружескую благодарность «за приукрашенную Вами мою жизнь в Париже», Анненков в дальнейших строках писал Тургеневу: «Передайте ей [семье Виардо] то, что мне хочется сказать: Вы это отлично сделаете; не забудьте ни Харламова, ни Жуковского, ни Ханыкова, ни г-жу Селянову—все это такие отличные подробности моего 3-недельного пребывания между вами, что, право, стоили бы стихотворения».[87] В следующем письме Тургенев приглашал Анненкова приехать осмотреть вновь приобретенные им произведения барбизонцев, и Анненков на это отвечал: «А я так и не сподоблюсь поглядеть на Ваших Дюпре и Коротов. Воспоминание о всех этих господах со включением Харламова составляет очень яркую полосу в моей теперешней жизни» (от 22 апреля 1875 г.).[88] Приезжает в Париж А. Ф. Писемский—Тургенев и ему показывает работы Харламова и неоднократно зовет его обедать вместе с художником.[89] Можно не сомневаться, что именно благодаря Тургеневу Харламов получил возможность в 1875 г. написать портрет Альфонса Додэ. Через год на «четвергах» у Виардо Тургенев познакомил с Харламовым и композитора С. И. Танеева, ко-

торый после этого посетил мастерскую художника.[90] Много лет спустя в беседе с одним из своих знакомых Харламов подробно рассказывал о литературных обедах у Гонкуров, на которых ему довелось бывать вместе с Тургеневым: «Харламов много любопытного рассказывал о жизни русской колонии в Париже, и особенно об известных литературных «обедах» братьев Гонкур (на которых ему удавалось присутствовать), периодически устраиваемых вскладчину дважды в месяц, где собирался блестящий цвет парижской беллетристики, изящно смешанный с представителями художественного, артистического, музыкального и даже ученого мира. Выдающейся фигурой на этих обедах был, конечно, наш Тургенев, за которым все коллеги дружески ухаживали...—За этими единственными в своем роде обедами возникали иногда любопытные разговоры,—рассказывал художник Харламов,—и очень жаль, что все эти беседы пропали для общества почти бесследно».[91]

Дружеские отношения с Харламовым Тургенев сохранял до конца жизни. По инициативе Тургенева, Боголюбова и Харламова в декабре 1877 г. в Париже было организовано Общество вспомоществования русским художникам (впоследствии Тургенев состоял секретарем этого общества, а Боголюбов и Харламов были членами комитета).[92] Харламов и в последующие годы оставался неизменным завсегдатаем «четвергов» в доме Виардо-Тургенева и принимал самое деятельное участие в организации всех литературно-музыкальных вечеров, лотерей картин и рисунков, которые устраивал Тургенев в пользу русских неимущих художников, живших в Париже.[93] О степени близости Харламова к Тургеневу в последние годы жизни писателя можно заключить из следующего факта: когда, тотчас после смерти Тургенева, были посланы телеграммы ко всем его близким,—из числа его парижских друзей телеграммы были отправлены лишь Боголюбову и Харламову.[94]





IV

СПОР ТУРГЕНЕВА СО СТАСОВЫМ О РЕПИНЕ И ХАРЛАМОВЕ

Восторженное отношение Тургенева к Харламову и критическое—к некоторым работам начинающего Репина со всей определенностью выяснилось для Стасова вскоре по приезде писателя в Петербург в 1874 г. Приехав в Петербург 7 мая, Тургенев пробыл здесь на этот раз шесть недель. В этот свой приезд Тургенев встречался со Стасовым очень часто, особенно в мае,—вот тогда-то им удалось исполнить намерение Тургенева, выраженное им в письмах к Стасову еще в 1872 г.,—поспорить «на словах» и «всласть» (в 1873 г. Тургенев не был в Петербурге). В первые же дни Тургенев, по свидетельству Стасова, «просил меня дать ему послушать новой русской музыки; мне удалось устроить у себя музыкальное собрание, где присутствовал весь наш музыкальный кружок и где был также Рубинштейн». Затем Стасов сообщает: «Тургенев был у меня в Публичной Библиотеке; мы по-всегдашнему много разговаривали с ним о разных художественных делах, по-всегдашнему много тоже и спорили об иных вопросах искусства». Наконец, Стасов пишет, что «посещал его [Тургенева] в гостинице Демут, и беседы наши длились по многу часов».

К этому времени критик уже успел высказать в печати свое мнение о Харламове. В фельетонах о Венской всемирной выставке, печатавшихся в конце 1873 г. в

«С.-Петербургских ведомостях», Стасов упоминает Харламова в ряду русских художников, находящихся «в зависимости от иностранцев»: «Сюда же я отношу прелестно написанные, но, к сожалению, почти вовсе бессодержательные и очень смахивающие на что-то французское, картины: «Музыкальный урок» Харламова...» И тут же Стасов писал о Репине: «Самый лучшей и талантливой картиной русского отдела была, без сомнения, картина Репина «Бурлаки на Волге»... По глубокой патетичности, по искренности и правде типов это, по моему мнению, замечательнейшее создание всей вообще русской живописи... Пускай мне покажут из всех русских картин, до сих пор у нас сделанных, еще другую такую, до того глубоко национальную, до того правдивую, до того широко и глубоко захватывающую». И безошибочно можно представить себе, как Стасов реагировал на слова Тургенева (сообщенные ему Репиным как раз в дни майского приезда Ивана Сергеевича в Петербург),—что тот «начинает верить в русскую живопись» «только с тех пор, что он увидел работы Харламова».

Уже в первую неделю по приезде Тургенева в Петербург споры между ним и Стасовым велись вокруг Репина и Харламова. В своих воспоминаниях Стасов свидетельствует: «у нас с Тургеневым много и часто речь шла о Репине, хотя наша оценка не всегда была одинакова, нам не раз приходилось спорить». Наконец, спор о молодых художниках достиг высшего напряжения. Стасов воспроизвел его в подробном письме к Репину, посланном в Париж около середины мая, но, к сожалению, письма этого Репин не сохранил. Мы располагаем лишь ответом Репина, датированным 25 мая/6 июня, который дает представление о высказываниях Тургенева по интересующим нас вопросам.

«Насчет тургеневского приговора, дорогой Владимир Васильевич, Вы напрасно колебались писать: очень Вам благодарен за это сообщение; хотя я давно уже не придаю значения какому бы то ни было человеческому мнению, личному—для меня важны только воззрения и симпатии человека; раз узнав их, я уже не интересуюсь отдельными его изречениями и мнениями, их можно уже предугадать. Так и теперь, если бы я не знал Тургенева, то этот приговор недостатка $^1/_{10}$, может быть, и подействовал бы на

меня, но судьба показала его мне, как он есть, со всеми мелочами, и я уже совершенно спокоен насчет его особы; сам он мне признался, что он плохой критик, и это верно. Он не смеет иметь своего суждения, ждет, пока скажет Виардо. А Виардо великий знаток, он даже напугал меня: с пенснэ на носу он подполз к портрету в упор, и я боялся, что он распачкает, но он оказался осторожным, ничего не испортил, и даже Тургенев мне доложил шопотом, что он, Виардо, меня одобряет.

Вы их определили очень верно. Это действительно затхлые рутинеры и великих мастеров они смотрят и ценят только со стороны виртуозности!!! О! Близорукие! Они не знают, что виртуозность кисти есть верный признак манериста и ограниченной посредственности; у великих же мастеров всегда бывало полное равнодушие к кисти и к колориту, это выходило помимо их воли, задачи тех были гораздо шире задач Харламова (необыкновенный портрет Базилевской вовсе не лучшая его вещь; «Итальянка» в рост, фигурка—это пока лучшая). Вообще же быть Харламовым не хитро, стоит только крепко держаться какой-нибудь манерки, он так и теперь делает в Эмсе портрет самого царя, вот куда хватил! А Тургенев с Веласкезом сравнивает! Вот так слава! А впрочем я рад за него, он человек трудящийся...

Виртуозность кисти! Если бы он знал, что я просто презираю эту способность и бьюсь если, то уж, конечно, над другими, более важными вещами. И это, как всегда, как прежде Вы знали меня; я всегда недоволен, всегда меняю, и чаще всего уничтожаю эту вздорную виртуозность кисти, сгоряча нахватанные эффекты и тому подобные неважные вещи, вредящие общему впечатлению. И французы тут не причем, ибо я всегда работаю в самом себе и если смотрю, то только с тем, чтобы не повторять того, что уже было сделано. «Избави бог и нас от этаких судей». «Харламов начинает русскую школу». Харламов есть экстракт французских манер, и русского он и понять не способен. Ах, еще вспомнил: Мункачи не колорист по Тургеневу!!! Да это самый колорист-то и есть теперь».

Эти взволнованные строки настолько выразительны, что дают возможность безошибочно понять сущность «тургеневского приговора», сообщенного Стасовым Репину,

Тургенев отдавал предпочтение Харламову как обладателю «виртуозной кисти», т. е. как мастеру блестящей формы, владеющему первоклассной техникой; именно в этом писатель видел достоинство Харламова, его значение для русской школы живописи. В репинском же ответе совершенно правильно определена сущность харламовского творчества и четко сформулирован взгляд молодого художника на опасность увлечения техникой в ущерб «более важным вещам».

Почти все споры Тургенева и Стасова «о разных художественных делах» кончались ничем: каждый из них оставался при своем мнении. Так было и на этот раз. Спор разгорелся снова—уже в переписке—вскоре после возвращения Тургенева в Париж. Едва только Харламов закончил портрет Полины Виардо, как Тургенев уже спешит известить об этом Стасова и прямо называет Харламова в своем письме лучшим портретистом мира: «Здесь Харламов написал изумительный портрет г-жи Виардо. Никакого нет сомнения в том, что равного ему портретиста теперь в целом мире нет, и французы начинают это утверждать сами» (от 25 октября/6 ноября 1874 г.).[95] Ответ Стасова не сохранился, но можно не сомневаться, что это утверждение он не оставил без резкой отповеди. Откликом на замечание Стасова о Харламове, повидимому, является фраза в следующем письме Тургенева: «Харламова я продолжаю считать величайшим современным портретистом; придет время и, я надеюсь, Вы в этом также убедитесь» (от 12/24 декабря).

Новое письмо Стасова,—тоже к сожалению, не сохранившееся,—было посвящено спорам с Тургеневым о новой русской музыке и о молодых русских живописцах. «В ответ на Ваше письмо имею сказать одно,—пишет Тургенев 15/27 января 1875 г. Стасову,—я могу ошибаться в моих суждениях о новом русском художестве, и Вы имеете полное право упрекать мое невежество или непонимание; но почему Вы воображаете, что я говорю так не в силу собственного убеждения или чувства, а потому, что преклоняюсь перед чужими авторитетами? С какого дьявола я, уже старый человек, который всю жизнь свою ничем так не дорожил, как своей собственною независимостью, буду преклоняться или заискивать??! То же самое чувство вну-

тренней свободы, которое я постоянно сознаю в себе—«каждый миг минуты»—не позволяет мне признавать прекрасным то, что мне не по сердцу... Прошу Вас верить, что если я нахожу моцартовского «Дон-Жуана» гениальным произведением, а даргомыжского «Дон-Жуана» несуразной чепухой, так это вовсе не потому, что Моцарт авторитет и другие так думают, Даргомыжский же вне своего круга никому не известен, а просто потому, что Моцарт мне нравится, а Даргомыжский не нравится... По-Вашему, Харламов потому уже, наверное, плох, что пишет французской манерой, а именно французского-то в нем ничего и нет—и в его правдивости, искренности и реалистическом писании сказывается русский человек и русский художник. Когда Вы съездите в Москву—посмотрите на недавно законченный и выставленный им портрет жены Третьякова (Сергея)—и скажите, было ли у нас что-либо подобное до сих пор?».

Но и портрет Третьяковой не переубедил Стасова,—напротив. 30 марта Стасов писал Тургеневу: «Ну-с, исполнил я Вашу инструкцию и справился в Москве, у людей самых надежных, по моему разумению, насчет портрета Третьяковой, Харламова. И объясняют мне, что, дескать, нет тут ничего сколько-нибудь важного и примечательного. Французская манера и рутина à la Bonnat, как всегда—и больше ничего. Пятна приятные довольно—этого никогда никто не отрицал, но даже эти пятна начинают переходить в заученный прием, и только. А что касается до способностей истинно великого портретиста схватить личность, характер, всего внутреннего человека—об этом у бедного этого Харламова и помину не бывало. Куда ему? Когда он и с контурами не поспевает ладить. Из маленькой субтильной мадам Третьяковой состряпал вдруг какую-то Бобелину с великолепными плечами, грудью и руками! На что это похоже! Даже и лицо, говорят, менее чем на половину передает сходство. Бог с ним, с этим французистым Харламовым, пусть себе живет в Париже и прельщает французов: здесь он не годится. Здесь требуется совсем другое». В заключение Стасов писал о том, что «есть таланты настоящие, но как их мало», и похвалил картину В. М. Максимова «Приход колдуна во время свадьбы».[96]

Тургенев немедленно—3/15 апреля—ответил на это письмо: «То, что Вы говорите о Харламове, меня не удивило. Это в порядке вещей, зная радикальное, можно сказать, антиподное противоречие наших воззрений в деле искусства и литературы... И потому я ни на минуту не сомневаюсь в негодности (на мои глаза) картины г. Максимова, которого тотчас же причислил к списку излюбленных Вами гг. Даргомыжских, Щербачевых, Репиных и tutti quanti..., в которых Вы видите «самую суть». Кстати о Репине... Он и без того здесь бы не ужился; пора ему под Ваше крылышко—или, еще лучше, в Москву! Там настоящая его почва и среда» (это язвительное замечание Тургенева звучит как прямой ответ на слова Стасова о Харламове: «пусть себе живет в Париже... Здесь требуется совсем другое»). О том же Тургенев писал и Полонскому: «Репину здесь не ужиться: ему, говорю это с сожалением, место в Москве, где в его лице прибавится один новый непризнанный гений. Малый он хороший, но спутанный, нервный и с талантом очень умеренным. «Садко» Репина пока не что иное, как наброшенный углем эскиз. Что из этого выйдет—Аллах ведает». В письме к П. В. Жуковскому (от 10/22 мая 1875 г.) Тургенев повторил ту же оценку Репина: «Харламов будет очень рад увидеться с Вами. Портреты его на выставке получили успех огромный; он кончает теперь мой портрет, который, кажется, выйдет тоже чудесный. Картину Репина [«Парижское кафе»], разумеется, никто не заметил».[97]

Наконец, в ответ на новое письмо Стасова, Тургенев написал ему о Репине еще резче: «Мне никогда и в голову не приходило винить Репина в «д е р з о с т и». Боже мой, да именно отсутствием настоящей д е р з о с т и страдают наши полуталантики. Сам он плох—вот беда. Будь он молодец—да ругай с богом кого хочешь! Харламов же тем хорош, что никогда никого не ругает и не хвалит, а дерзко д е л а е т сам,—худо ли, хорошо ли—это другой вопрос» (от 14/26 июня).

Вскоре Стасов приехал в Париж на Международный географический конгресс, и здесь споры его с Тургеневым возобновились. В письмах к друзьям и в воспоминаниях Стасов рассказывает, как однажды он и Тургенев завтракали вместе в ресторане на бульваре Гаусман и «провели

полдня» в «бурном разговоре, перетрогавшем все новое европейское искусство и в особенности непонятную Тургеневу новую школу русских художников—новую и по живописи, и по музыке».[98] Повидимому, споры эти Стасов считал весьма плодотворными: «Споры с ... Тургеневым и всякими русскими художниками, знакомство с Золя, всякий день чтение множества журналов и брошюр и т. д., и т. д.,—писал он родным 17/29 августа,—все это дало в результате то, что мне надо было».[99]

Тургенев именовал протеже Стасова «полуталантиками», а Стасов в ответ никогда не упускал случая попрекнуть Тургенева излишним пристрастием к Харламову. Так, в 1877 г., в открытом письме к редактору «Нового времени», озаглавленном «Рекомендации и рекомендатели», Стасов под псевдонимом «Читатель» писал: «Странное дело —рекомендации И. С. Тургенева, как станешь перебирать их в памяти. Вечно он рекомендует то, что потом окажется просто никуда не годным». Приведя ряд примеров, Стасов заканчивает: «Наконец, рекомендовал талантливого живописца из-за границы г. Харламова, и никогда из всех этих рекомендаций не выходило никакого толка. Все рекомендованное оказывалось слабым или ординарным, и всякий раз одарено было полным отсутствием крепкого внутреннего содержания, отличаясь лишь некоторою внешнею смазливостью формы—все, что до сих пор нам дали рекомендации И. С. Тургенева»[100].

Харламов был одним из первых русских живописцев, с которым Репин познакомился во Франции. Как же относился он к художнику, вызвавшему столь страстные споры? «Скучновато немного,—жалуется Репин Крамскому через месяц по приезде в Париж, 8/20 ноября 1873 г.— Кроме жены, общества нет. Познакомились с Харламовым, с Леманом и Пожалостиным (гравер), но все это народ неинтересный, скучный. А странно: первые два ужасно любят Париж и желают остаться навсегда в нем (притворяются, я думаю?). Харламов пишет уже почти как чистый француз, даже рисует плохо (умышленно)... С легкой руки Бонна, они (все и парижане) пишут теперь итальянок и итальянцев». В ответном письме Крамской превосходно охарактеризовал Харламова: «Вы говорите—скучновато. Это точно, особенно Пожалостин. Леман—это,

собственно, один сплошной живот, но ничего, не злобный, если не дразнить. Ну, а Харламов—и того пуще, ему дорожка расчищена авторитетами, самому думать незачем, все в жизни пойдет хорошо; пишет прекрасно, лепит не особенно твердо, да это и неважно по-ихнему, а мысль... мысль... зачем она в искусстве? Ведь обходятся же без нее, и даже еще лучше так. А малый он был смирный, приятный гортанный голос, чуть-чуть картавит, что к нему идет, и лицо имеет (т. е. имел) меланхолическое» (от 15/27 ноября). В те годы в переписке Репина с друзьями Харламов занимает большое место, причем друзья Репина были одного с ним мнения о Харламове. Крамской, например, целиком разделял взгляды Репина. «Видел я недавно картину Харламова «Урок музыки»,—писал он Репину 23 февраля 1874 г.,—ту самую, что была на Венской выставке, и, о ужас! не понравилась.—А какое я право имею говорить так, когда она написана превосходно, по-европейски? Странно, мне показалось, что в ней нет ни капли натуры. То же должен сказать и о его «Мордовке». Когда Боголюбов мне с особым шиком указал на нее, то, грешный человек, минут пять я даже любовался, потом, осмотревшись и переходя от одного куска живописи к другому, я должен был сознаться, что все это выдумано, фальшиво, неверно, и, в конце концов—забраковал». В том же тоне писал и Репин Крамскому: «Скоро Вы увидите вещь Харламова «Фигура в рост итальянки», которая здесь произвела впечатление даже на настоящего Бонна и на других знаменитостей Парижа. Харламов оказался блестящим учеником, он блистательно выдерживает экзамен перед профессором в актовом зале; профессор в восторге, публика просвещенная аплодирует,—посмотрим, [что] скажут родители. В простоте сердца они не поймут мудрой латыни и будут с благоговением ходить вокруг своего сынка, который в высокомерном успехе забыл, как вещи называются на их мужицком наречии, пока «проклятые грабли» не выведут его из себя» (от 19/31 марта 1874 г.). «Как Вы верно охарактеризовали и его, и то недоумение, которое должно охватить родителей при виде такой премудрой латыни у их детища,—отвечал Крамской Репину 7 мая, —все это теперь воочию совершается, иота в иоту. Очень верно, по-моему, его «Итальянка», в рост, сделавшая

впечатление в Париже, чуть ли не самая невозможная из всех его вещей. И опять, как при появлении Семирадского, я должен молчать пока не пройдет горячка. Говорить что-либо—значит завидовать, по общему мнению. Убедить нельзя, и так как это живопись, то тут слова ни к чему не послужат: надобно дело. А Харламова предоставить собственной судьбе».

«Харламов есть экстракт французских манер, и русского он понять не способен»,—сформулировал однажды Репин—и вот почему не мог он любить этого художника. Когда Стасов сообщил Репину мнение Тургенева о Харламове («равного ему портретиста теперь в целом мире нет»), Репин ответил: «Харламов действительно хороший мастер писать и держится одного удачного тона везде, сказать же, что он первый портретист в мире, рискованно. Тургенев человек увлекающийся и уже вовсе не критик. Еще два года должны решить, кто Харламов, посредственность или великий мастер, манерист или глубокий художник» (от 1/13 ноября 1874 г.). Картины Репина в «Салоне» 1875 г. были развешаны неудачно, по этому поводу он писал Крамскому, что «у Харламова хорошая протекция». На то же жаловался Репин и Стасову (24 апреля): «Картину свою «Кафе» я едва нашел. Они подвесили ее так высоко, что ничего рассмотреть нельзя, а внизу висит совершенная дрянь, и портретов так много дрянных висит на лучших местах, что только руками разводишь. Да. Здесь все это делается по протекции, по найму и т. д. Впрочем, Харламова портреты хорошо висят и уже замечены с самой лестной стороны в некоторых журналах. Это все-таки приятно, русские преуспевают, Тургенев торжествует, его предчувствия сбылись: «Фигаро» называет Харламова чуть ли не первым—отлично! «Ваша картина дурно повешена»,—сказал он мне и посоветовал обратиться к m-me Viardot с просьбой, чтоб ее перевесили пониже, так как заведующий развеской картин хороший приятель m-r Viardot. Я, именно, не обращусь с просьбой к Viardot».

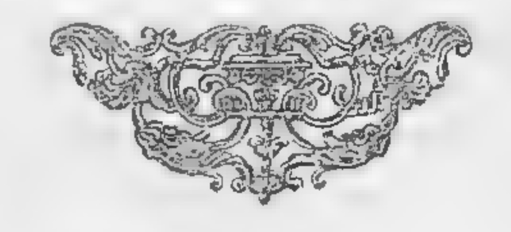
Отдельные высказывания о Харламове сохранились и в дальнейшей переписке Репина с Крамским. «Что касается до Харламова, то вот что скажу: поживем—увидим,—пишет Репину Крамской 16 мая 1875 г.—Когда он приедет в Россию, да поживет здесь годика три, да останется на

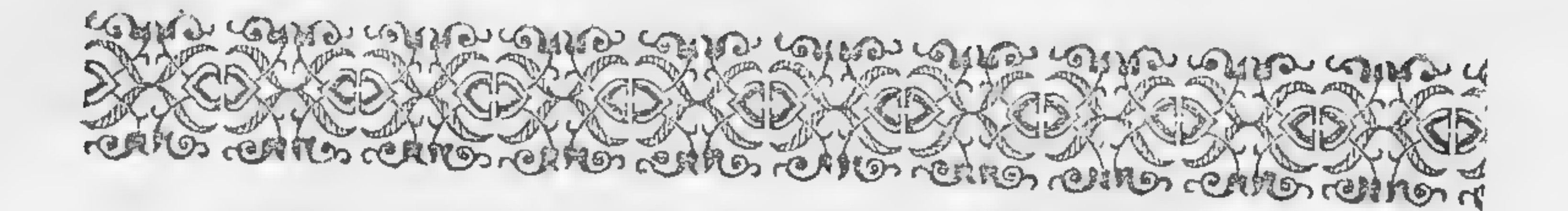
собственных ногах, т. е. когда ему нужно будет иметь дело с русской публикой, с невежами, когда возле не будет оригиналов, тогда увидим. Ведь у нас нельзя тянуть одну ноту вечно, нельзя Петра и Вавилу писать одними красками, нам он скоро надоест. Его репутация не для нас. У нас еще нет публики настолько воспитанной, чтобы давать славу за «свою» манеру, за одну специальность. Мы хотим, чтобы художник, претендующий на первенство, писал одного так, другого иначе, третьего опять иначе— словом, придется публику обругать и уехать опять под благословенные небеса. Но я думаю, что он не дурак и останется там навсегда. С богом!» В ответном письме—от 1/13 июня—Репин сообщает Крамскому, что и французские художники не очень-то высоко ставят Харламова: «Сколько мне приходилось расспрашивать французов-художников, они о Харламове, например, невысокого мнения: говорят, что он не бездарен, но у него много «фюселей» (фокусов), он работает слишком тяжеловато и не просто... Да, он действительно взял те приемы, которые они уже бросили давно... Каролюс-Дюран ужасно свысока отозвался о Харламове, он его даже художником не считает».

С именем Харламова и в следующее десятилетие у Репина связывалось представление об искусстве, лишенном внутренней целеустремленности. Одно из самых главных, самых существенных высказываний Репина о назначении искусства и было вызвано именно салонными творениями Харламова. Произошло это в год смерти Тургенева, в 1883 г. На XI Передвижной выставке, где демонстрировался «Крестный ход в Курской губернии», Харламов выставил «Девочку с тамбурином». В письме к Репину Н. И. Мурашко, товарищ его по Академии художеств, организатор и руководитель киевской рисовальной школы, не разглядев ни глубокой идейной сущности «Крестного хода», ни живописных достоинств картины, подверг ее резкой критике. В ответном письме, объявляя себя последователем великих русских писателей-реалистов (в том числе и Тургенева), Репин, на примере харламовского полотна, доказывал убожество безыдейного искусства.[101] «Красота—дело вкусов; для меня она вся в правде»,— отвечал Репин своему товарищу. И дальше: «Относительно красок ты, может быть, и прав, что они у меня, как у

Крамского и Шишкина, страшно скучны, что делать, это уж недостаток таланта; но я бы себя презирал, если бы я стал писать «ковры, ласкающие глаз». В этой девочке с тамбурином такая ложь красок, рисунка, формы, что я только оплакиваю падение Харламова, глядя на нее, и она мне противна во всех отношениях. Давно ли это тебя стали смешить идеи в художественных произведениях? Я не фельетонист, это правда, но я не могу заниматься непосредственным творчеством. Делать ковры, ласкающие глаз, плести кружева, заниматься модами,—словом, всяким образом мешать божий дар с яичницей, приноравливаясь к новым веяниям времени. Нет, я человек 60-х годов, отсталый человек, для меня еще не умерли идеалы Гоголя, Белинского, Тургенева, Толстого... Всеми своими ничтожными силенками я стремлюсь олицетворить мои идеи в правде; окружающая жизнь меня слишком волнует, не дает покоя, сама просится на холст; действительность слишком возмутительна, чтобы со спокойной совестью вышивать узоры—предоставим это благовоспитанным барышням».

В своей оценке Харламова как живописца, чуждого русской школе, Репин был не одинок.[102] Недаром П. М. Третьяков за все сорок лет своей деятельности по созданию национальной галлереи русской живописи не приобрел ни одной работы Харламова. Единственное произведение, и посейчас представляющее этого художника в Третьяковской галлерее, это вышеупомянутый портрет Е. А. Третьяковой,—да и тот не был приобретен Третьяковым, а поступил в галлерею после смерти его брата. Критики, писавшие о Харламове уже в наше столетие, присоединяясь к голосу современников, решительно утверждали, что Харламов «не имеет ровно никакого отношения к русскому искусству».[103]





V

РАСХОЖДЕНИЯ ТУРГЕНЕВА И СТАСОВА ПО ВОПРОСАМ ЭСТЕТИКИ. — ВЛИЯНИЕ СТАСОВА НА ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ РЕПИНА. — ИДЕЙНАЯ ЗРЕЛОСТЬ РЕПИНА И ПРЕОДОЛЕНИЕ ИМ КРАЙНОСТЕЙ СТАСОВСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДОГМЫ. — ДЕГРАДАЦИЯ ХАРЛАМОВА КАК ХУДОЖНИКА И ТВОРЧЕСКИЙ РОСТ РЕПИНА

Чем же объясняется, что Тургеневу, великому реалисту, оказался близок Харламов, быстро истощивший свое дарование в пустых подражаниях, а Репина, могучего реалиста в живописи, Тургенев одно время причислял к «полуталантикам»?

Для того чтобы объяснить это противоречие, необходимо рассмотреть эстетические взгляды Тургенева в определенной исторической перспективе. А для этого прежде всего нужно остановиться на причинах «постоянного антагонизма» [104] между Тургеневым и Стасовым, наставником молодого Репина. Мировоззрение молодого художника формировалось под непосредственным воздействием Стасова. Кроме того, Стасов первый возвестил о новом таланте. «С него-то и началась моя слава по всей Руси великой»,—вспоминал Репин. [105] Стасов резко восставал против многих художественных приговоров Тургенева; недаром Тургенев писал: «верный критериум того, что́ я люблю и что́ я ненавижу», всегда был таков: «абсолютно противоположное мнение В. В. Стасова». Репина выдвигал Стасов; Репин в известном смысле был его последовате-

лем—это и наложило свой отпечаток на отношение Тургенева к Репину.

Реализм в понимании Тургенева—основа всякого произведения искусства. «Главное достоинство Толстого состоит именно в том, что его вещи жизнью пахнут»[106],—писал Тургенев. «Один из вождей реалистической школы» не только России, но и Европы, каким Проспер Мериме считал Тургенева,—он убежденно защищал принцип, следовать которому призывал молодых писателей: «Точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни—есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями».[107]

Но при этом Тургенев решительно восставал против тех художников, которые были настолько беспомощны, что обнажали идею своего произведения, не умея довести ее до читателя или зрителя средствами искусства. Упрекая некоторых беллетристов в том, что они стараются идею «разжевать, да в рот положить читателю», Тургенев писал о Николае Успенском: «Он очень талантлив, спору нет. Но разве это беллетристика? Сам же дает тебе в руки художественный факт и сам же его обсуждает на целых листах. Нет, по-моему: дал факт, и уходи, не разжевывай, пусть читатель сам его обсудит и поймет. Поверьте, для идеи это лучше».[108] Нарочитое, публицистическое подчеркивание идейного замысла в произведениях искусства Тургенев порицал больше других недостатков. «Можно быть рабским подражателем того или другого известного писателя,—говорил он,—можно быть жалким кропателем бесцветных, водянистых рассказов, но для чего к тягучей, бездарной беллетристической форме пристегивать идею?»[109] И как на безупречное выражение идейного замысла Тургенев любил указывать на «Анчар» Пушкина. «Помнится,—рассказывал Тургенев о Проспере Мериме,—прочтя однажды «Анчар», он после конечного четверостишия заметил: «всякий новейший поэт не удержался бы тут от комментариев».[110] Тот же пример Тургенев пояснил одной молодой писательнице следующим образом: «Пушкин тут хотел изобразить тлетворное влияние тирании, между тем... не сказал он: «так тирания гнетет и умерщвляет все вокруг себя».[111] Исследователь эстетических взглядов Тургенева делает, на основании этого приме-

ра, правильный вывод: «Тургенев хотел показать, что художник должен побеждать своим оружием, своим способом. Ты дал образ—так воздержись от комментариев, не подчеркивай, не навязывай читателю своих голых мнений и моральных выводов. Образ, данный тобою, должен быть сильнее и убедительнее их. Тенденция сопряжена со слабостью техники, она признак незрелости... Когда автор сам чувствует, что он не сумел убедить читателя образом, он спешит разъяснить, что̀ должен означать его образ». [112]

Тургенев полагал, что если русские художники не овладеют передовым мастерством западно-европейской живописной культуры, они не смогут найти достойного выражения своим идейным замыслам. Разумеется, в этих взглядах Тургенева никак нельзя видеть равнодушия к русскому искусству. Он произнес о Белинском слова, которые в полной мере могут быть применены к нему самому: «а что западнические убеждения Белинского ни на волос не ослабили в нем его понимания, его чутья всего русского, не изменили той русской струи, которая била во всем его существе,—тому доказательством служит каждая его статья».[113] Вслед за Белинским Тургенев расценивал западно-европейское искусство как новый этап в развитии мировой культуры, поэтому он и считал необходимым для молодых русских художников пройти школу Запада. «Художеству еще худо на Руси»,—заявлял Тургенев в 1857 г.[114], не замечая тех явлений русской художественной жизни, которые были предвестниками расцвета русской живописи. И в течение многих лет после этого он продолжал утверждать, что в русской живописи еще нет художников, владеющих в совершенстве и темой, и формой,—тут он явно недооценивал мастерство ряда русских живописцев. Так, об Александре Иванове Тургенев писал в 1861 г., что «самый талант его, собственно живописный талант, был в нем слаб и шаток», и отказывался причислять Иванова «к числу гармонических и самобытных творцов-художников», заявляя: «их еще нет у нас на Руси».[115] Проходит еще целое десятилетие, на протяжении которого русское искусство создает ряд значительных произведений, а Тургенев все еще продолжает отстаивать свои прежние позиции: «его [искусства] час—мне сдается—еще не наступил на Руси: жизнь закопошилась,

да крови в этой жизни еще нет» (из письма к Стасову от 15/27 декабря 1871 г.). Но при всем этом Тургенев всегда готов был приветствовать наступление желанного «часа». «Что же касается до наступающего возникновения талантов в русском художестве,—писал он Полонскому,—то это для меня праздник.—Душа веселится... Наконец-то!» (от 18/30 декабря 1871 г.).

Полонский уведомлял Тургенева о «наступающем возникновении талантов», несомненно, по поводу открытия в декабре 1871 г. в Петербурге I Передвижной выставки, явившейся огромным событием в развитии русской национальной живописи. К этому же времени широко развернулась творческая деятельность «могучей кучки». Придя на смену бессодержательному, бездушному академизму, передвижники и одновременно с ними композиторы «могучей кучки» подняли борьбу за национальное искусство, за передовую демократическую живопись, за самобытную отечественную музыку; они и составили ядро молодой реалистической школы русского искусства, сыгравшей огромную прогрессивную роль в общем развитии культуры нашей страны.

Самым ревностным проповедником, самым горячим поборником и самым значительным теоретиком нового русского искусства, вышедшего на сцену в конце шестидесятых годов, явился В. В. Стасов. Огромная заслуга Стасова заключалась, прежде всего, в борьбе с рутинным академическим искусством, которое он бичевал за то, что оно было «равно ничтожным и чуждым для масс». Наиболее яркий трибун передвижничества, Стасов ратовал за идейный реализм и национальный характер развития отечественного искусства со страстностью, единственной в своем роде на протяжении всей истории русской художественной критики. Идейная сущность и национальная направленность были для него основами произведений искусства, и этой своей проповедью Стасов сыграл большую роль в деле подъема русской художественной культуры и в деле художественного воспитания широких кругов русской интеллигенции. Следует отметить, что даже идейные противники Стасова признавали ценность его работы на благо родной культуры. Вот что писал, например, по этому поводу П. Д. Боборыкин, взгляды которого на искусство Ста-

сов жестоко бичевал в своих статьях: «Его [Стасова] руссофильство было скорее средством проповеди своего, самобытного искусства, протестом против подражания иностранной «казенщине» во всем: в музыке и в изобразительных искусствах. Как он ругал «итальянщину» в опере, так точно он разносил и Академию, и посылку ее пенсионеров в Италию, и увлечение старыми итальянскими мастерами... Ратуя за русское искусство, он ставил высоко идейную живопись и скульптуру, восхвалял литературные сюжеты на «злобы дня» и презирал чистое искусство... Но никто до него так не распинался за молодые русские таланты. Никто так не радовался появлению чего-либо своеобразного, не казенного, не «академического». Только бы все это отзывалось правдой и было свое, а не заморское».[116]

Однако безудержная проповедь идейной насыщенности, как основы художественного произведения, носила у Стасова односторонний характер. Стасов договаривался до того, что «пейзаж должен перестать быть отдельной самостоятельной картиной», а для «любования... красотами природы вполне будет достаточно... фотографии в красках». [117] Такие утверждения неизбежно должны были возмущать Тургенева, глубокого ценителя и знатока пейзажа в живописи; недаром, по словам Эмиля Бержера, тургеневское собрание картин «почти целиком состояло из работ пейзажистов». Кроме того, Стасов не учитывал исторических условий, в каких развивается та или иная школа в искусстве, поэтому он отрицал, например, всякое значение русской портретной живописи XVIII и начала XIX вв., именуя русский портрет того времени «напрасным пустоцветом», а о Венецианове он писал: «этакий-то живописец, сладкий, сентиментальный, без костей и скелета, без перца и настроения, расслабленный моллюск какой-то!».[118] Немалая путаница царила и во взглядах Стасова на народность в искусстве. Наконец, Стасов с пренебрежением относился к технической виртуозности и отрицал необходимость для молодых художников учиться у великих классиков. Ценность многих классических произведений он отвергал, так как, по его мнению, они не соответствовали прикладным целям искусства.

Происхождение подобных взглядов Стасова ясно: их корни восходят к Писареву, который предъявлял к плас-

тическим искусствам лишь узко-утилитарные требования. Живопись, скульптуру и музыку, даже творения Рафаэля, Кановы и Бетховена, Писарев прямо относил к категории искусств «неизлечимой бесполезности». Для него существовал один-единственный критерий в оценке произведения искусства: он требовал от мастера «строгого и ясного отчета в том, к какой общей цели будет направлено его новое создание, какое впечатление оно должно будет произвести на умы читателей, какую святую истину оно докажет им своими яркими картинами, какое вредное заблуждение оно подроет под самый корень... Середины нет. Поэт—или титан, потрясающий горы векового зла, или же козявка, покоящаяся в цветочной пыли». При этом Писарев признавался: «К искусствам пластическим, топическим и мимическим... я чувствую глубочайшее равнодушие. Я решительно не верю тому, чтобы эти искусства каким бы то ни было образом содействовали умственному или нравственному совершенствованию человечества». А в отношении живописи Писарев договаривался до такой крайности: «Отрицать совершенно практическую пользу живописи мы, конечно, не решимся. Черчение планов необходимо для архитектуры. Почти во всех сочинениях по естественным наукам требуются рисунки. В настоящую минуту передо мной лежит великолепная книга Брэма «Иллюстрированная жизнь животных», и эта книга доказывает мне самым наглядным образом, до какой степени даровитый и образованный художник может своим карандашом помогать натуралисту в распространении полезных знаний. Но ведь ни Рембрандт, ни Тициан не стали бы рисовать картинки для популярного сочинения по зоологии или по ботанике. А уж каким образом Моцарт и Фанни Эйслер, Тальма и Рубини ухитрились бы пристроить свои великие дарования к какому-нибудь разумному делу, этого я даже и представить себе не умею». [119] Вот какие суждения об искусстве способствовали созданию многих односторонне-упрощенных представлений Стасова. Вот почему споры Тургенева со Стасовым были поистине нескончаемы, вот причины их «постоянного антагонизма».

В стасовских статьях этих лет можно найти выражения, которые звучат как прямой вызов взглядам Тургенева. Таков, например, выпад Стасова против «самых рас-

препрославленных живописцев прежнего и нового времени, виртуозов внешности, ничтожных по содержанию».[120]

Уже первое знакомство Тургенева и Стасова в 1867 г. на концерте бесплатной музыкальной школы ознаменовалось резким спором о современной русской музыке. Новая русская музыка вообще занимала главное место в их спорах по вопросам искусства, и полемика на музыкальные темы много объясняет в существе возникших между ними разногласий. О произведениях Даргомыжского, исполненных в этом концерте, Тургенев отозвался так: «и что это за музыка ужасная!» Прослушав увертюру Балакирева «Король Лир», Тургенев сказал, что композитор «даже вовсе не музыкант». Отрицательно Тургенев высказался о «Хоре Сеннахериба» Мусоргского. Тургенев явно счел прослушанные произведения формально несовершенными, а этого он никогда не прощал. Следует иметь в виду, что те произведения, которые составили гордость молодой национальной школы русской музыки, в то время частью не были завершены, частью не были созданы. А когда они появились,—например, «Богатырская симфония» А. П. Бородина, — Тургенев приветствовал их.[121]

Но появились они значительно позже. А в 1872 г. Тургенев еще писал Стасову об опере «Каменный гость» Даргомыжского: «Это так и останется одним из величайших недоумений моей жизни. Как могли такие умные люди, как, например, Вы и Кюи, в этих вялых, бесцветных, бессильных... речитативах, кое-где тоскливо пересыпанных мучительными подвываниями «для ради» фантастичности и колорита—как могли Вы, повторяю, в этом ничтожном писке открыть—что же? не только музыку, но даже гениальную, новую, «делавшую эпоху музыку»!!?!!— Неужели это бессознательный патриотизм?» (от 15/27 марта 1872 г.). А ведь «Каменный гость» был программным произведением «могучей кучки», хотя ее автор формально и не входил в состав этой группы. Вот как сам Даргомыжский сформулировал свою задачу: «Рутинный взгляд... ищет льстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен снизводить музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды».[122] Между тем, «Каменный гость», сплошь построенный на ре-

читативе, который по наивной мысли Стасова был порукой реализма, действительно страдает от игнорирования основы музыкального произведения: «музыка без мелодии не есть музыка»—утверждали великие музыканты. Недаром впоследствии Н. А. Римский-Корсаков так объяснял свой отход от «могучей кучки»: «Довольно «Каменного гостя»! Надо и музыки».[123]

«Из всех «молодых» русских музыкантов только у двух есть талант положительный: у Чайковского и у Римского-Корсакова»,—заявлял Тургенев в том же письме к Стасову. Получив «Евгения Онегина», Тургенев писал Толстому (15/27 ноября 1878 г.): «Евгений Онегин» Чайковского прибыл сюда в фортепианной партитуре... Несомненно замечательная музыка: особенно хороши лирические, мелодические места».[124] И с чувством явного удовлетворения Тургенев добавляет: «в Кэмбридже мне один англичанин, профессор музыки, пресерьезно сказал, что Чайковский—самая замечательная музыкальная личность нынешнего времени».[125] А Стасов Чайковского осуждал. Чайковский оттолкнул его именно своей мелодичностью, своей непосредственной близостью к музыкальной классике. Мнение Стасова о Чайковском звучит совершенно бессмысленно. «К чему всего менее имеет способности Чайковский—это к сочинениям для голоса. Оперы его многочисленны, но не представляют почти ничего замечательного. Это ряд недочетов, ошибок и заблуждений».[126] Так открыто, в печати отзывался Стасов о Чайковском в 1883 г., в эпоху подлинного расцвета творчества гениального композитора.

Расхождения Тургенева и Стасова в вопросах литературы были еще в большей степени резкими, чем в вопросах музыки. Ратуя за реалистический метод отражения действительности в творческом произведении, Тургенев предупреждал: «Один реализм губителен; правда, как ни сильна,—не художество».[127] Огромное значение Тургенев придавал работе над формой; он считал точность, совершенство формы верным признаком истинно художественных творений искусства. В беседе с одним молодым литератором (в 1880-х годах) Тургенев, имея в виду художественную практику начинающих беллетристов, говорил: «У вас, молодых писателей, существует уверен-

ность, что форма—вещь не важная... Почему это вы презираете форму? Да знаете ли, что самое гениальное произведение на другой день помрет, если не облечено в надлежащую, красивую, да, красивую форму! И поделом! Что мне в том, что сукно хорошо, когда платье сидит безобразно!» Отрицательные отклики на повесть «Вешние воды» заставили Тургенева заявить, что критика «никогда не судит, как вещь сделана, ей важно только что. Это самый жалкий и вредный способ оценивать литературные произведения».[128] Тургенев настойчиво заявлял: «В деле искусства вопрос: как?—важнее вопроса: что?».[129] Стасов же не мог простить художнику, если он «красив и блестящ по форме, но пуст и ничтожен по содержанию». Истина бесспорная, но беда в том, что она была высказана им по адресу Салтыкова-Щедрина, которого он обвинял в «отсутствии чего-нибудь живого, реального»! В оценке Щедрина Стасов опять-таки следовал за Писаревым. Даже Некрасова Стасов называл «притворная, хныкающая, фальшивая, равнодушная ко всему...., только что вывешивающая в «Отечественных записках» разные красивые в словесном отношении гирлянды».[130] О произведениях самого Тургенева Стасов откровенно писал ему: «Над русскими художниками тяготеет какая-то анафема: и могли бы, кажется, да не делают! Вот так-то и Вы! Сделали «Отцы и дети» и «Рудина», а все остальное амуры, да конфеты. Просто досадно, как счеты станешь сводить!» (из письма от 30 марта 1875 г.). То, что в Тургеневе ценил Салтыков (по словам Салтыкова, Тургенев «никогда не покидал почвы общечеловеческих идеалов»), [131] с точки зрения Стасова было недостатком Тургенева. Стасов не мог простить Тургеневу его уход в интимное, психологическое, «общечеловеческое», не связанное (в повестях 70-х годов) непосредственно со злобой дня, с острыми противоречиями русской социальной действительности. Ратуя за пропаганду в искусстве всего русского, Стасов отвергал те творения Тургенева, содержание которых было почерпнуто из жизни Запада. Именно поэтому Стасову так не понравилась «Песнь торжествующей любви». Когда отзыв Стасова дошел до Тургенева, он написал Ж. А. Полонской: «Благодарю Григоровича за то, что он защищал меня от нападений глухого тетерева—Стасова» (от 12/24 ноября 1881 г.).

Несколько дней спустя, в письме к самому Григоровичу Тургенев писал: «Радуюсь, что Вам моя итальянская безделка понравилась. Она писана только для таких любителей, как Вы. А что Стасов ее ругает—это также естественно».[132] Почти одновременно Тургенев сообщал Ж. А. Полонской: «Я написал второй отрывок из «Воспоминаний своих и чужих» под заглавием «Отчаянный»... Буду надеяться, что Стасов и его обругает. — Ведь это лучшее ручательство, что вещь вышла недурная».

Стасов не оставался в долгу. Много лет спустя, в 1906 г., когда, казалось бы, уже можно было ожидать от маститого критика объективных оценок, он упорно продолжал отрицать значение Тургенева. Прочтя «Записки революционера» П. А. Кропоткина, Стасов пишет Толстому: «Вкусы его бедны и ограничены... и как венец всего, Кропоткин находит величайшим создателем повестей и романов нашего века — кого? — Тургенева!!! Какая слабость, какое непонимание!.. Нет, нет, трудно читать его нынче, все только амурные пустейшие истории, и — ничего далее. Ничего, ничего. Вот это приходит теперь в голову еще больше прежнего».[133]

Различие эстетических воззрений Тургенева и Стасова отчетливо сказалось на их подходе к творчеству Пушкина. Тут выясняется и отношение их к форме, и понимание каждым по-своему идеи народности и национального характера художественного произведения. В своих воспоминаниях Стасов вскользь и довольно туманно рассказывает, что между ним и Тургеневым много раз велись полемические беседы о Пушкине. О подлинном характере их жарких споров можно заключить из одного документального свидетельства, относящегося как раз к тем же годам; — из письма Стасова к критику В. П. Буренину: «Необходимо перебрать снова наших писателей с тех пор: Пушкин en tête, — писал Стасов. — Хотя Вы со мной не раз спорили насчет этого Вашего полуидола, но если будете последовательны, то должны «резануть» его тем же ланцетом, как и Льва Толстого... Отнимите красоту формы, художественность внешности; и что же останется от всей этой вздорности и чепухи Татьян (высоко превозносимых и публикой и автором), Онегиных... и всего ничтожества лирики?!! Нет, Пушкин

по содержанию своему не годится более нынешнему поколению; будущему будет невыносим и тошен, последующему жалок и смешон!... Писарев начал уже новую нынешнюю переборку старого материала, но не успел кончить; мне кажется, Вы могли бы (если бы захотели) повести дело дальше до конца».[134] Стасов выступает здесь как откровенный последователь некоторых неправильных взглядов Писарева, причем выступает спустя целых пятнадцать лет после появления писаревских статей о Пушкине, которые и для своего времени были всего лишь злободневным памфлетом. Тургенев же вспоминал о Писареве так: «особенно возмутили меня его статьи о Пушкине».[135] В своем отношении к Пушкину Тургенев—верный ученик Белинского; недаром в знаменитой речи по поводу открытия памятника поэту Тургенев назвал Белинского «самым главным, первоначальным истолкователем Пушкина». А ведь о «Евгении Онегине» великий критик писал, что «если национальность составляет одно из высочайших достоинств поэтических произведений», то «первая истинно национальная русская поэма в стихах была и есть «Евгений Онегин» Пушкина и что в ней народности больше, нежели в каком угодно другом русском сочинении». Заключает эту свою мысль Белинский такими словами, которые могли бы служить прямым ответом Стасову: «Если ее [поэму] не все признают национальною—это потому, что у нас издавна укоренилось престранное мнение, будто бы Русский во фраке или Русская в корсете—уже не Русские, и что русский дух дает себя чувствовать только там, где есть зипун, лапти, сивуха и кислая капуста».[136] И Тургенев всю жизнь вслед за Белинским восставал против «ложного мнения, что тот-де народный писатель, кто говорит народным язычком, подделывается под русские шуточки, часто изъявляет в своих сочинениях горячую любовь к родине и глубочайшее презрение к иностранцам. Но мы не так понимаем слово «народный». В наших глазах тот заслуживает это название, кто... как бы вторично сделался русским, проникнулся весь сущностью своего народа, его языком, его бытом».[137] Народность, по мысли Тургенева, должна быть органической частью художественного произведения, она должна раствориться в нем, «как правила грамматики в живом

творчестве писателя».[138] Тургенев безоговорочно причислял Пушкина к национальным поэтам: «Самая сущность, все свойства его поэзии совпадают со свойствами, сущностью нашего народа»,—писал он. Свое безграничное восхищение перед Пушкиным Тургенев выразил в следующих словах: «Это мой идол, мой учитель, мой недосягаемый образец».[139]

Резко расходились взгляды Тургенева и Стасова и на изобразительное искусство. Тургеневу справедливо представлялась крайне односторонней мысль Стасова, будто одной самобытности достаточно, чтобы национальное искусство расцвело. Он усматривал в этой мысли вредную тенденцию изолировать русское искусство от художественных достижений искусства мирового. Национальное начало, по мнению Тургенева, никак не противостояло началу общечеловеческому. Поэтому овладение творческим опытом лучших мастеров Запада Тургенев считал обязательным для русских художников. Стасов же изображал дело так, будто Тургенев просто-напросто требует «внешней смазливости формы». Репин, заблуждаясь, вслед за Стасовым утверждал, будто «Тургенев глядит на искусство только с исполнительной стороны, по-французски, и только ей придает значение».[140] И даже Крамской ошибался, констатируя, что художественные симпатии Тургенева «вытекают из его иностранно-французского склада понятий, благоприобретенных им в последние годы жизни».[141] Критики тургеневских взглядов не понимали, что, предъявляя высокие требования к форме, Тургенев подходит к художественному произведению с позиций Белинского, который считал, что прежде всего «искусство должно быть искусством». Подобные тургеневские взгляды давали повод его противникам утверждать, будто «он никогда не узнал и не полюбил нового русского искусства».[142] С другой стороны, последователи Тургенева искажали его воззрения, доводя их до крайностей. Вот, например, как рассуждал приятель Тургенева, художник А. П. Боголюбов, разделявший его вкусы: «Они [молодые художники] все кричат, что прежде всего в картине идея. Требуют только прокламации каких-то социальных взглядов, какого-то Русского искусства. А какое это Русское искусство? Нет его и не может быть. Есть искусство общеевропейское—

так! Я сколько раз спорил об этом и со Стасовым».[143] Это—грубое искажение мыслей Тургенева. Тургенев считал, что русские должны знать западно-европейскую культуру, но преломлять все лучшие достижения ее через свое, через национальное; именно в народности искусства он видел его основу. «Вне народности нет ни художества, ни истины, ни жизни, ничего нет»,—заявлял он устами Лежнева в романе «Рудин».

Передвижников в 70-х годах Тургенев действительно недооценивал; объяснялось это, отчасти, тем, что, живя в Париже, он не имел возможности непрерывно следить за формированием и ростом новой русской живописи; он мог бы по этому поводу припомнить слова, сказанные им в связи с неудачей «Нови»: «Нет! Нельзя пытаться вытащить самую суть России наружу, живя почти постоянно вдали от нее».[144]

Однако дело было, повидимому, не только в этом. Ведь в те же годы среди представителей европейской культуры, знакомившихся с произведениями русских художников лишь на всемирных выставках, находились такие, которые сумели разглядеть в передвижниках молодую прогрессивную школу русского искусства. Так, Эмиль Бержера,—тот самый, который в 1878 г. в предисловии к каталогу тургеневской коллекции говорил о «Молодой цыганке» Харламова, что «Леон Бонна не отказался бы поставить свою подпись под этим ярким колоритом»,—Эмиль Бержера отнюдь не считал подобные живописные качества решающими для передового русского художника. В том же году в «Journal officiel», в обзоре Всемирной выставки 1878 г., центральное место на которой занимали «Бурлаки», Бержера писал, что, один раз побывав в русском отделе, можно гораздо лучше познакомиться с настроением русского общества, чем прочитав все книги, написанные на эту тему. «В основу почти всех русских картин,—продолжал Бержера,—положены сюжеты горькие, жгучие или грустные; они звучат протестом или обличением». [145] Видный французский художественный критик, один из наиболее крупных представителей реалистического направления, Эдмонд Дюранти писал о том же русском отделе Всемирной выставки 1878 г.: «В последние годы в России образовалась, вне Академии

художеств, независимая группа художников, перевозящая свои выставки из одного города в другой... Вот именно среди этих живописцев..., живописцев национального быта и нравов, вероятно, и образуется русское искусство, важное и значительное... Русские живописцы должны связать свою будущность не с бритыми лицами древних римлян (как у г. Семирадского), а с густыми бородами своих мужиков, и я твердо верю в живописную будущность России».[146] Когда писались эти строки, Тургенев все еще относился к передвижникам с известным скептицизмом, а передовым деятелем русского изобразительного искусства считал Харламова.

Такова сущность расхождений Тургенева и Стасова по вопросам искусства. Тургенев справедливо винил критика в эстетическом нигилизме, при котором «ревизия превратилась в почти сплошное ниспровержение классики», и в том, что актуальность темы заслоняет от него беспомощность формы, и в том, что он, Стасов, склонен к преувеличениям и нередко расточает «отчаянные восторги» по нестоящим поводам.

Все эти упреки справедливы, но несправедливо было то, что Тургенев обобщал их. «Тургенев не мог даже выносить Стасова», свидетельствует П. Д. Боборыкин. Действительно, в письмах к друзьям Тургенев не раз отзывался о Стасове со злой иронией: «Воображаю себе неистового Стасова, рукоплещущего и орущего. Кстати, этот бардадым очень полезен мне, избавляя меня часто от труда собственной критики: когда ему что нравится, я уже наверное наперед знаю, что это противно, и наоборот»;[147] или: «Что Стасов хвалит—наверное плохо. Это как бог свят, это даже верней его святости».[148] Тургенев, несомненно, не мог в полной мере оценить истинное значение замечательной миссии Стасова как глашатая нового русского искусства—и, в частности, молодой школы русской живописи. Тургенев недооценил то, что было самым важным в его критической деятельности, что составило «неоспоримую историческую заслугу Стасова»,—его «борьбу за новое передовое направление в музыке и живописи».[149] И если «заслуги Стасова перед русским искусством велики и неоспоримы»,[150] то здесь в первую очередь мы должны иметь в виду его вдохновенную деятельность, посвященную



В. В. Стасов

Портрет маслом работы И. Е. Репина, 1889 г.
Государственная Третьяковская Галлерея, Москва

созданию национального реалистического искусства. Проповедь Стасова, по выражению двадцатидвухлетнего Федора Васильева, осмыслила в глазах молодых мастеров «действительно прекрасные цели общественных движений художников».[151] За Стасовым в истории русского искусства с полным правом и навсегда сохранится место главаря и знаменосца той революции, которую совершили в 60-х годах молодые русские мастера искусства.

И. Е. Репин был верным и едва ли не самым любимым учеником Стасова. Под влиянием Стасова Репин примкнул к сторонникам идейного искусства, созвучного передовым стремлениям эпохи. В том, что творчество Репина пошло по пути идейного реализма и народности, с каждым годом неизменно развиваясь и непрерывно совершенствуясь, была немалая заслуга Стасова, который любовно пестовал его. Но вместе с тем Стасов заразил Репина своим нигилизмом, своим отрицательным отношением к классическому наследству, своим пренебрежением к совершенству формы и технической стороне мастерства.

Как раз накануне поездки Репина за границу дружба его со Стасовым особенно окрепла. За два месяца до своего отъезда художник приступил к работе над портретом Стасова; во время сеансов критик «наставлял» художника «на путь истины», подробно излагал ему свои мысли о назначении искусства, свои взгляды на живописную культуру Запада. Вот одна из записок к Стасову, написанная Репиным 31 марта 1873 г., т. е. за месяц до отъезда: «Я жду Вас для сеанса, а о дне и часе благоволите известить. Я помышляю об этом, как о ряде самых приятных и полезных во всех отношениях часов». Таких «приятных и полезных» часов было особенно много в следующем месяце, когда Репин вплотную занялся портретом Стасова. На оборотной стороне холста, на котором написан этот портрет, нами обнаружена следущая запись Репина: «Писано в 1873 г. Апр[еля] 10, 11, 12, 14, 16, 17, 22, 23, 26, 28. СПб. В. О., 6 л., д. 41, кв. 2. С Владимира Васильевича Стасова (49 л. от роду). А мне Илье Ефимовичу Репину было 28 л. и 9 месяцев. На память за 2 дня до моего отъезда за границу». Сразу после приезда на Запад, Репин просит Стасова чаще писать ему: «Помните, что Вы для меня оживляющий бальзам».

С проповедью Стасова во многом совпадали и наставления Крамского, которого Репин всегда считал своим «первым учителем». Крамской внимательно следил за идейным и творческим ростом молодого художника, он один из первых почувствовал в нем незаурядный талант. Накануне отъезда Репина за границу Крамской говорил ему: «Русскому пора, наконец, становиться на собственные ноги в искусстве, пора бросить эти иностранные пеленки; слава богу, у нас уже борода отросла, а мы все еще на итальянских помочах ходим. Пора подумать о создании своей, русской школы национального искусства».[152]

Заветы Стасова и поучения Крамского Репин воспринял вначале довольно примитивно. Излишняя схематичность взглядов молодого художника удивила даже друзей Репина, встретившихся с ним вскоре по приезде его за границу. «Теперь начну с самого приятного, а именно с Репина,—писал М. М. Антокольский из Рима 11/23 июня 1873 г. Стасову.—Ужасно он радует меня тем, что очень переменился к лучшему. Ясность взгляда на искусство и на жизнь крепко у него связаны. Он не отклоняет ни одного из них двух ни на шаг. Его образ мыслей ясен, его творчество верно. Одно, в чем только я не могу согласиться с ним, это то, что от «реального» он часто доходит до «натуралистического», т. е. то «только хорошо, что природа дает»... Потом мне кажется, что Репин отдает преимущество в картине содержанию. Я думаю немного иначе: в картине я желал бы видеть прежде всего органическую цельность как содержания, так и исполнения».

Со стасовскими критериями Репин подходит в те годы и к оценке европейского искусства. Не пробыв и двух месяцев за границей, Репин уже мечтает о возвращении в Россию: «Я едва ли долго пробуду в Европе (Ваше пророчество и тут верно). К варварам. В болото, и с каким сердечным трепетом»,—пишет он из Неаполя Стасову 17 июля 1873 г. В следующем письме Репин опять солидаризируется с ним: «Поразительно верен Ваш взгляд на Италию, а главное, как мы тут сошлись. Ведь я то же самое писал Вам». 7 августа Репин снова подтверждает совпадение их взглядов: «Если б я написал вчера, то Вы прочли бы те же мысли и убеждения, которыми я наслаждаюсь сегодня в Вашем письме. Да, настоящего искусства до сих пор еще не

было в пластике. Его не было и у французов, за исключением попыток Курбе, которого теперь я глубоко уважаю как яркое начало. Да, поеду в Париж, но теперь я не жду многого и от этой поездки (надо непременно). Нет, я поехал бы теперь в Питер».

На первых порах жизни на Западе молодой Репин испытывал постоянные разочарования, потому что он еще не умел подходить к явлениям искусства иначе, нежели с той меркой узко-прикладных требований к искусству, которую дал ему в руки Стасов. В письмах к Стасову той поры Репин писал обо всем вполне в его духе: «Что Вам сказать о пресловутом Риме? Ведь он мне совсем не нравится! Отживший, мертвый город, и даже следы-то жизни остались только пошлые, поповские... Только один «Моисей» Микель-Анджело действует поразительно. Остальное и с Рафаэлем во главе, такое старое, детское, что смотреть не хочется. Какая гадость тут в галлереях!» «Мне противна теперь Италия, с ее условной до рвоты красотой»... Досталось и Парижу и, наконец, целой Европе. «Живопись у теперешних французов так пуста, так глупа по содержанию; собственно сама живопись талантлива, но только одна живопись, содержания никакого... Для этих художников жизни не существует, она их не трогает. Идеи их дальше картинной лавочки не подымаются»... «Всякое европейское искусство кажется карикатурой или очень слабым намеком».

В этих высказываниях молодой Репин показал себя последовательным учеником Стасова.[153] Разумеется, это льстило учителю, который вскоре и решил похвастаться «успехами» молодого художника. В январе 1875 г. в журнале «Пчела» Стасов напечатал статью «Илья Ефимович Репин». Это был первый биографический очерк о Репине, дававший к тому же восторженную характеристику его работ. В заключении статьи Стасов решил познакомить читателя с художественными воззрениями Репина: «как он смотрит на вещи, куда он идет, чего хочет и к чему стремится»,—и с этой целью привел обширные выдержки из репинских заграничных писем, обращенных лично к нему. Стасов не учел, что люди, воспитанные на классических образцах искусства, воспримут репинские оценки как неслыханную дерзость.

Но если для многих эти мысли Репина были неприемлемы, то для Тургенева они должны были прозвучать «как преступление, как святотатство». Тургенев всю жизнь преклонялся перед античным искусством; ознакомившись с отрывками из писем Репина, он, естественно, должен был счесть его «дерзким выскочкой». «Сам я, конечно, реалист и сын своего века,—писал Тургенев в 1869 г. филологу и археологу Людвигу Фридлендеру,—но больше всего люблю и преклоняюсь перед античным искусством и его произведениями».[154] В последние годы жизни Тургенев поместил в «Вестнике Европы» статью о горельефах, найденных в Пергаме. «Да это мир, целый мир, перед откровением которого невольный холод восторга и страстного благоговения пробегает по всем жилам,—писал он.—Как я счастлив, что я не умер, не дожив до последних впечатлений, что я видел все это!»[155] Вспоминая об Александре Иванове: «все его суждения были дельны и проникнуты уважением к «старым мастерам», перед Рафаэлем он благоговел»,—Тургенев в тех же воспоминаниях с негодованием добавлял, что среди русских художников в Риме «один... при мне величал Рафаэля бездарным».

Стасов предчувствовал, что напечатанные им отрывки из репинских писем вызовут глубокое возмущение Тургенева,—поэтому, как бы предваряя нападки писателя, он дипломатически сообщал ему (в письме от 30 марта 1875 г.): «Какой тут поход был на меня за то, что напечатал выдержки из писем Репина в «Пчеле»! Все каплуны раскудахтались. Я только посмеивался». Стасов имел в виду резкие нападки на эту публикацию в стане противников нового русского искусства. Особенно усердствовала консервативная пресса, в частности «Гражданин» и «Московские ведомости». Но еще до получения письма Стасова Тургенев знал об этом казусе и осудил его: «Злую штуку сыграл Стасов с Репиным! Бедный сей юноша не знает, куда спрятаться от стыда.—Иной скажет: а чорт его нес! Но мне его жаль. Кто не провирался на своем веку, да на чистую воду не всякого выводили» (письмо к А. Ф. Онегину от 13/25 февраля 1875 г.). На сообщение Стасова Тургенев сразу откликнулся в ответном письме: «Кстати о Репине. Вы, по Вашим словам, посмеивались, а он здесь ходил—да и до сих пор ходит—как огорошенный: до того ловко при-

шлась по его темени публикация его писем в «Пчеле»! Просто, взвыл человек!» (от 3/15 апреля). О том же Тургенев писал и Полонскому несколькими неделями раньше: «Стасов как обухом по голове съездил бедного Репина: он ходил здесь как ошеломленный. Вот чисто медвежья услуга. Кто не писал глупостей на своем веку... Теперь это понемножку позабывается» (от 9/21 марта).

Некоторые из молодых русских художников, товарищей Репина, обрадовались шуму, который наделала эта публикация в мертвом академическом царстве, и всячески ободряли Репина; так, например, А. И. Куинджи, приехавший в Париж вскоре после этого эпизода, с восторгом рассказывал о том впечатлении, какое произвели в Петербурге репинские письма. Некоторые передовые художники старшего поколения сумели правильно оценить происшедшее. «Илья Ефимович так промахнулся,—писал П. П. Чистяков В. Д. Поленову.—Не все нужно и не всякому высказывать, что думаешь, а уж письменно и подавно. Стасов совершенно в лицах представил басню «Пустынник и медведь». А мы все людишки-живописцы дрянь, пошляки и рады случаю. Катай его—кричит моя, которая о Рафаэле-то и не знает ничего, не только что понимает и любит,—катай Репина, Рафаэля ругает, вот какой».[156] Но люди тургеневского круга на многие годы запомнили эти опрометчивые высказывания молодого Репина. Через целое десятилетие А. П. Боголюбов в беседе с журналистом, посетившим его мастерскую, заговорив о Репине, вспомнил этот казус: «Это очень даровитый художник,—сказал Боголюбов о Репине,—и его эстетическое развитие все еще продолжается. К великим мастерам прошлого он уже относится иначе чем в недавние годы молодости, и Стасов оказал ему плохую услугу, напечатав заграничные письма Репина и его юношеский отзыв о Рафаэле».[157]

Панегирический тон стасовской статьи усугублял раздражение Тургенева, да и сам Репин был весьма недоволен. «Я так сердит на Вас, Владимир Васильевич,—горестно упрекал он Стасова в письме от 1/13 апреля,—что даже не мог писать Вам до сих пор. Вы знаете за что: сердится даже за статью Вашу обо мне, которая мне показалась похожей на рекламу, и зачем Вам писать обо мне!.. Сер-

дит и за портрет, который Вы поместили против моего согласия, не посмотрели на запрещение мое, а за письма мои я так сердит, что готов сейчас же разругаться с Вами. Вы даже и не спросили меня об этом. Это самовольно. Но дело прошлое, и я уже равнодушен к этой неприятности для меня. Неприятность эту усугубили мои некоторые знакомые разными намеками, особенно тургеневская компания здесь, его адъютанты, ну да чорт со всем этим вздором».[158]

Репин и через пятьдесят лет не забыл посещения Тургенева, вызванного злосчастными письмами. «При Тургеневе, в качестве адъютанта, был неотлучно Павел Васильевич Жуковский (сын поэта). И вот они экстренно прибежали ко мне (Rue le Pac, 12, Paris). И Тургенев отечески, взяв меня за пуговицу, с сокрушенным сердцем промолвил: «Неужели вы могли написать эту глупость: «искусство итальянцев и с Рафаэлем во главе»... и т. д.— и далее: «в галлереях такая гадость...» Да ведь вам теперь никто не подаст руки».[159] В дни появления в Париже номера «Пчелы» со статьей Стасова Репин явственно почувствовал, что неприязнь к нему Тургенева сильно выросла, и в сердцах сообщал об этом Крамскому (22 мая 1875 г.): «Благодаря письмам моим, которые напечатал опрометчиво Стасов, обо мне Тургенев и иже с ним стали очень невыгодного мнения, чорт с ними».[160] И Тургенев, в свою очередь, тоже долго не мог забыть этого—на его взгляд скандального—репинско-стасовского выступления в печати. Когда через полгода Стасов приехал в Париж, где 1 августа встретился с Тургеневым в ресторане Гаусман для того чтобы выслушать Тургенева «до самого донышка», эта история была одной из самых острых тем их «бурного разговора». «Много спорили о репинских письмах»,—признается Стасов в своих воспоминаниях об этой встрече с Тургеневым.

Мы склонны считать, что именно этот эпизод надолго определил отношение Репина к Тургеневу. Когда через тридцать лет после их парижских встреч сотрудник «Биржевых ведомостей» в беседе с Репиным начал расспрашивать его о Тургеневе, Репин ответил: «Я хорошо помню Тургенева. Я был еще молодым, начинающим художником, когда Иван Сергеевич был уже в зените своей славы. Стран-

ное чувство я испытывал. Мне страшно хотелось познакомиться, увидеть славного писателя; добился, наконец, этого, и, представьте, после знакомства—некоторое разочарование. Почему? Я не знаю... Но когда много ждешь, вероятно, доходишь до идеальных требований». [161]

Поступок Стасова действительно был опрометчив. С этим не могли не согласиться даже те, кто правильно почувствовал в нигилистических высказываниях Репина законную реакцию против затхлой академической традиции. К тому же Репин вовсе не был единственным художником-реалистом, который осмелился критически отнестись к классическому наследию прошлого. Так, например, Курбе доходил до таких утверждений: «Что касается Рафаэля, он сделал, без сомнения, несколько интересных портретов, но я не нахожу в его картинах никакой мысли. Вот поэтому-то, без сомнения, его обожают наши так называемые идеалисты»[162]. И если Курбе высказывал такие парадоксы в пору зрелости, то со стороны Репина—молодого поклонника Курбе—подобное отношение к идолам классического искусства вполне объяснимо. Любопытно, что после первого же знакомства с картинами Курбе в Италии в 1873 г. Репин назвал его представителем «настоящего искусства», художником, «которого я теперь глубоко уважаю как яркое начало». Те, кто возмущался Репиным, не понимали тогда, что в нигилистических увлечениях молодого художника кроется протест против обветшалого академического канона, и что на почве подобных отрицаний скоро вырастет здоровая идеология русского реалистического искусства. Не понял этого и Тургенев. От него надолго Репина-художника заслонил Репин—автор опубликованных Стасовым писем. Правда, и произведения Репина, созданные им в Париже, по разным причинам не могли заслужить одобрения Тургенева, но, несомненно, решающую роль в его неприязни сыграли эти письма. Они были опубликованы в самый разгар полемики между Стасовым и Тургеневым о значении формы в художественном произведении, как раз тогда, когда в письмах к Тургеневу Стасов издевался над его любовью к «красивости форм», а Тургенев повторял, что молодые русские мастера должны научиться писать «изящно».

Пренебрежение молодых русских художников к совершенству формы Тургенев объяснял недостаточностью их культуры. «Характерная черта нынешних молодых писателей, да и вообще молодых людей, с которыми мне приходится здесь встречаться,—говорил Тургенев, — это... презрение к красивой форме, к изящному. У них бывает наблюдательность, трезвость взгляда, способность умно и толково изложить факт и детали, но нет художественной формы и недостает творческой силы. Отчасти это происходит от недостатка художественного и литературного образования, на которое нынче, к несчастью, мало обращают внимания, от незнакомства с русскими и европейскими классиками».[163] (Характерно, что и Крамской, чьи вкусы и убеждения во многом расходились с тургеневскими, тоже требовал, чтобы художник был одним из наиболее образованных и развитых людей своего времени»). Эти недостатки Тургенев имел основание заподозреть и в молодом Репине. После опубликования заграничных писем Репина, где так явно звучало пренебрежение к «формальной стороне» искусства и страстное требование «содержания», — Тургенев имел полное право заподозреть и в Репине неприятные черты «нынешних молодых людей». В тогдашних высказываниях Репина Тургенев находил худшие образцы «стасовщины» и поэтому предполагал, что и творчество молодого художника навсегда будет засушено «злополучной тенденцией». После появления в печати парижских писем Репина «большинство современников увидело основную причину репинского «падения» в влиянии на него критических взглядов Стасова» [164]. Как же было Тургеневу, испытанному антагонисту Стасова, не потерять веру в то, что молодой художник сможет стать творцом подлинных произведений искусства? Недаром Тургенев называл в эти месяцы Репина «малый спутанный»; ясно, что именно Стасов в его глазах был виновником «спутанности» Репина. Оттого-то он и отнес молодого художника к «полуталантикам», которые никогда не смогут стать настоящими мастерами искусства, хотя бы из-за одного презрения к совершенству формы.

Картины, написанные Репиным в Париже, тоже не могли переубедить Тургенева. Видел ли он портретные

работы Репина этого периода, среди которых были и удачные вещи,—неизвестно, однако известно, что его собственный портрет, написанный Репиным, ему не понравился. Тургенев знал две капитальные работы Репина той поры: «Парижское кафе» и «Садко в подводном царстве». Первую картину Тургенев видел в «Салоне» 1875 г., но она показалась ему неудачной: слишком уж подчеркнут был замысел автора. «Никакая предвзятая тенденция мною совершенно и никогда не руководит»,[165]—говорил Тургенев,—и требовал того же от каждого деятеля искусства. При всем своем расположении к Репину резко восстал против этой картины, и по тем же причинам, Крамской. Он писал Стасову 1 декабря 1876 г.: «Кафе» испорчено тем, что тут есть тенденция, вывезенная еще из России, и потом тенденция в значительной мере книжная»; а самому автору—еще резче: «Я одного не понимаю, как могло случиться, что Вы это писали?.. Я думал, что у Вас сидит совершенно окрепшее убеждение относительно главных положений искусства, его средств и специально народная струна. Что ни говорите, а искусство не наука. Оно только тогда сильно, когда национально. Вы скажете, а общечеловеческое? Да, но ведь оно, это общечеловеческое, пробивается в искусстве только сквозь национальную форму... Короче, искусство в такой степени заключается в форме, что только от этой формы зависит и идея» (от 20 августа 1875 г.). Под этими словами Крамского полностью подписался бы и Тургенев: сюжет «Парижского кафе» и для него звучал как «книжная тенденция», а живописные качества картины, с его точки зрения, не заключали в себе ничего интересного.

Еще в меньшей степени Тургеневу могла понравиться другая крупная работа Репина парижских лет—«Садко в подводном царстве». Сам Репин не был удовлетворен этой своей работой и довел ее до конца лишь потому, что это был официальный заказ. «Признаюсь Вам по секрету, что я ужасно разочарован своей картиной «Садко», с каким бы удовольствием я ее уничтожил,—писал он Стасову из Парижа 26 марта /7 апреля 1875 г.—Такая это будет дрянь, что просто гадость во всех отношениях... Просто совестно и обидно, одна гимнастика и больше ничего; ни чувства, ни мысли ни на волос не проглядывает нигде...

Я думаю даже не выставлять «Садко», а прямо сдать его по принадлежности». Крамской, осмотревший картину в Париже в мастерской художника, ее не одобрил. «Репин,— говорил он,—воспитавшись на реалистических вкусах... большую ошибку сделал, взявшись за фантастическое». Даже Стасов, невзирая на сугубо национальный сюжет картины, понимал неудачу своего любимца и оценивал «Садко» как «один громадный и фатальный провал». Тургеневу «Садко» тем более должен был не понравиться, что Репину никак не удалось найти сочетания реалистических фигур и сказочного сюжета, а слабость живописного воплощения народной былины была совершенно очевидна. Наконец, самый замысел картины Тургенев мог воспринять как дань художника стасовским вкусам в живописи.

Таким образом, наиболее значительные картины Репина, созданные в Париже, не могли вызвать признания Ивана Сергеевича. Правда, некоторые портреты—«Еврей на молитве», портрет С. Г. Овденко и др.,—а также пленэрные этюды, в которых отразилось увлечение Репина импрессионистами, доказывали блестящие успехи молодого художника в усвоении достижений передового французского искусства, но как раз импрессионистов в те годы Тургенев оценивал совсем не так, как Репин.

Не разглядев в молодом Репине одного из зачинателей новой русской школы, Тургенев поверил «в русскую живопись... только с тех пор, что он увидел работы Харламова». Причины тургеневского заблуждения ясны: Харламов шагал вровень с теми французскими художниками, которые в эти годы более всех других привлекали Тургенева; мастерство Харламова находилось на уровне той европейской живописной культуры, которую Тургенев расценивал как наиболее прогрессивную. Успехи Харламова Тургенев рассматривал как начало приобщения русской живописи к достижениям западно-европейского мастерства. Недаром, споря о Харламове со Стасовым, Тургенев подчеркивал именно «виртуозность кисти», то, что было сформулировано Золя как «искусство техники, доведенное до совершенства». [166] По единогласным отзывам современников, эта сторона искусства Харламова была в те годы действительно на большой высоте. Так, Золя отмечал «отличную кисть» Харламова и говорил, что он «мощно и ши-

роко рисует»; Крамской соглашался, что Харламов «пишет прекрасно», — даже о картине «Урок музыки», которая ему не понравилась, свидетельствовал, что «она написана превосходно, по-европейски»; Репин называл Харламова «хороший мастер писать». И, наконец, Стасов, принципиальный противник харламовского искусства, отмечал в печати картины Харламова как «прелестно написанные». Сообщая, что европейская критика на Всемирной парижской выставке 1878 г. «сильно хвалила портрет г-жи Виардо, работы Харламова», Стасов прибавлял: «чего, действительно, этот превосходный портрет и заслуживал во всех отношениях». И даже много лет спустя в работе «Двадцать пять лет русского искусства» Стасов отмечал: «В 70-х годах, живя в Париже, Харламов написал несколько превосходных портретов; лучший из них—портрет знаменитой Виардо-Гарсии».[167] Харламов не принадлежал к числу тех русских мастеров искусства, которых Тургенев мог обвинить в «недостатке художественного образования», в «презрении к красивой форме», в «пристегивании идей», в тенденциозности, в игнорировании западной школы живописи и т. п. Избегнув всех этих «пороков», Харламов, безусловно, приобрел формальное мастерство, достигшее европейского уровня, а в глазах Тургенева уже одно это являлось огромным достоинством. Вот почему Харламов сразу попал в число тех мастеров, которые вызывали у писателя «озноб и жар восторга». Однако Тургенев, безусловно, допустил большое преувеличение, «решительно утверждая», будто Харламов—«величайший современный портретный живописец», будто «на всем земном шаре нет художника», равного Харламову. И лишь в пылу спора можно было утверждать, будто «французского в нем ничего нет», будто в существе и в манере его писаний «сказывается русский человек и русский художник», будто «Харламов начинает русскую школу».

Харламов, одаренный живописец, действительно обогатил свое мастерство блестящей выучкой у наиболее модных тогда мастеров французского искусства, но, пойдя по проторенной дорожке, он быстро утратил всякую самостоятельность и потерял все основания быть причисленным к русской национальной школе живописи. Это уже в те годы отметил Крамской, сравнивая его с В. В. Верещагиным.

Говоря о Верещагине, как о «явлении, высоко подымающем дух русского человека», Крамской так пояснял свою мысль: «Это человек оригинальный и вполне самобытный, несмотря на то, что он много времени провел за границей и усвоил себе все технические приемы западного искусства, только с некоторой поправкой, ему одному принадлежащей; через это видеть его—истинное наслаждение, и какая разница с Харламовым!» (из письма к Репину от 7 мая 1874 г.). Дальновидный Крамской с полным основанием причислял Харламова к «иностранному элементу» в русской живописи.[168] Совсем не случайно русский журналист, описывая свое посещение парижской мастерской Харламова, вынужден был отметить что хотя «молодой академик состоит, как известно, членом общества Передвижных выставок», но он «довольствуется номинальным присвоением этого звания».[169] Иностранцы же, в частности художественный критик Жюль Клареси, прямо называли Харламова «французом».[170] И даже П. Д. Боборыкин, горячий поклонник молодого живописца, отметив, что «обыкновенно его упрекают в подделывании под иностранные образцы» и что за это «его у нас не особенно любит публика», мог произнести в защиту Харламова только одно: «грубым подражателем его никак нельзя назвать».[171] Быстро усвоив на Западе манеру модных в эти годы живописцев, Харламов дальше в своем художественном развитии не пошел; остановился он потому, что уже одно это дало ему успех, и он не считал нужным искать свой оригинальный язык и бороться за собственное место в искусстве. Даже в период наибольшей популярности Харламова, в русской печати нередко раздавались здравые голоса, осуждавшие инертность живописных методов художника. Вот, к примеру, отзыв о Харламове в одной из петербургских рецензий на VII Передвижную выставку: «А. Харламова «Итальянские дети» принадлежат к числу тех головок, которые практиковал художник уже не раз и которые написаны не дурно, но условно. Судя по тем немногим произведениям, которые выставляет Харламов вот уже лет пять сряду у нас в России, трудно видеть какое-либо совершенствование его таланта. На наш взгляд, Харламов не двигается вперед ни на шаг; он, видимо, не стремится

ни к чему лучшему; если мы в этом случае не ошибаемся, то такому таланту, как у Харламова, может грозить весьма печальное будущее; талант Харламова чисто внешний»[172]. «Он взял напрокат все—и палитру, и краски»,—говорил о Харламове в последние годы своей жизни Крамской.

Основная ошибка Тургенева состояла в том, что, радуясь успехам Харламова в усвоении западно-европейской живописной культуры, он не заметил, как опасны были самые пути усвоения, избранные Харламовым: его ориентация на тех французских художников, которые отнюдь не являлись для своего времени передовыми, его отказ от творческой переработки западно-европейских традиций, и главное—утрата им национального своеобразия. После первых своих успехов Харламов быстро превратился в ремесленника, производившего в одной и той же манере многочисленные детские и женские головки. К чести Тургенева следует отметить, что вскоре он понял истинную сущность таланта Харламова и меньше чем через три года относился уже критически к своему недавнему кумиру.

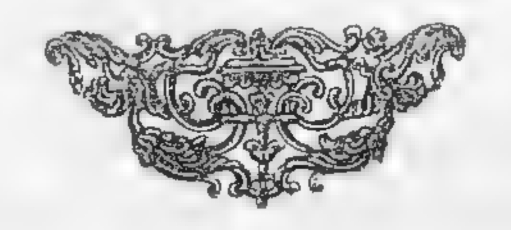
Репин во всем был противоположностью Харламову. Попав в Париж, Харламов сразу приобрел определенную манеру, застыл и перестал расти, а Репин упорно искал новых и новых путей для своего искусства. Эволюция Репина в парижские годы шла гигантскими шагами. В начале пребывания его за границей Стасов писал о Репине своим родным: «Репин... натура сильная, талантливая, по существу своему демократическая, беспокоящаяся о народе и всех его выгодах,—но почти нетронутая воспитанием и знанием; глубокая во многом, но поминутно отуманенная непростительным и непостижимым славянофильством или, по крайней мере, руссофильством. Я даже обо всех подобных вещах перестал с ним спорить».[173] Итак, молодой художник доходил в своих увлечениях до таких крайностей, которые смущали даже наставника его — «руссофила» Стасова. Однако Стасов не учитывал, какой гениальной восприимчивостью отличалась эта натура, «нетронутая воспитанием».

Скоро Репин научился глубоко постигать те явления искусства, о которых столь небрежно отзывался всего несколько месяцев назад. Да и в письмах, напечатанных в

«Пчеле», уже встречались строки, свидетельствующие о преодолении молодым художником нигилистических взглядов Стасова. Так, в письме от 8/20 января 1874 г., в том самом, в котором Репин утверждал: «живопись у теперешних французов... пуста»,—дальше он приводит слова Анри Реньо: «перед искусством не следует рассуждать»,—и продолжает: «а ведь, пожалуй это и правда, нас, русских, заедают рассуждения, меня—ужасно». А осенью того же года Репин готов уже совсем отказаться от «разъедающего анализа»: «Я теперь совершенно разучился рассуждать и не жалею об утраченной способности, которая меня разъедала,—пишет он Крамскому,—напротив, я желал бы, чтобы она ко мне не возвращалась более, хотя чувствую, что в пределах любезного отечества она покажет надо мной свои права. Но, да спасет бог, по крайней мере, русское искусство от разъедающего анализа. Когда оно выбьется из этого тумана? Это несчастье страшно тормозит его на бесполезной правильности следков и кисточек в технике и на рассудочных мыслях, почерпнутых из политической экономии идеях. Далеко до поэзии при таком положении дела». И в том же письме он высказывает проникновенные мысли о будущем русского искусства. «А, впрочем, это время переходное: возникнет живая реакция молодого поколения, произведет вещи, полные жизни, силы и гармонии, залюбуется на них мир божий и не захочет даже вспоминать, как ворчливых стариков, предшественников; так и будут стоять они, задернутые пеленой серого тумана, потому что очень горячо, колоритно, от чистого сердца, с плеча, будут написаны новые вещи. Художники же прежние будут их не признавать и не удостаивать даже своего взгляда. Уж очень много ошибок найдут они. Не правда ли, на пророчество похоже?» (от 16/28 октября 1874 г.). Эти слова, действительно, оказались пророческими: взгляды Репина на будущее русского искусства полностью оправдались через два десятилетия, и как поразительно они далеки от стасовской догмы и как близки многим утверждениям Тургенева! Уже после нескольких месяцев пребывания в Париже Репин понял узость и порочность некоторых положений эстетической концепции Стасова, начал освобождаться от его влияния и тем самым приблизился к тургеневским позициям.

Не приходится и говорить о том, что очень скоро Репин постиг великое значение Рафаэля в истории мирового искусства. Когда Т. Л. Толстая спросила Репина, какое впечатление вынес он от «Сикстинской мадонны», он ответил: «Первое впечатление от нее у меня было до обидности разочарованное. И только тогда, когда я стал на историческую почву этого явления, то тогда мне стало ясно, что это вещь гениальная». [174] Тем самым Репин признал, что прежние его воззрения были узки, ограничены, антиисторичны.

Особенно резко изменились взгляды Репина на явления новейшего французского искусства, которые на первых порах казались ему «непонятными, нелепыми и дикими». Если в первые месяцы пребывания в Париже Репин писал Крамскому: «в магазинах... выставляют все больше аферисты, вроде Коро», то спустя полтора года он совершенно изменил свое мнение об этом мастере и на этот раз в таких выражениях сообщал Крамскому о выставке произведений Коро: «есть восхитительные вещи по простоте, правде, поэзии и наивности; есть даже фигуры и превосходные по колориту» (от 26 ноября/ 8 декабря 1873 г. и 1/13 июня 1875 г.). И что всего поразительнее в молодом художнике: впервые попав на Запад, в самую гущу разнообразных художественных явлений, он сразу разглядел внутреннюю пустоту бравурного и эффектного искусства салонных законодателей, ни на минуту не поддался его тлетворному влиянию и быстро оценил то, что действительно было самым прогрессивным во французской живописи того времени—искусство импрессионистов.





VI

ОТНОШЕНИЕ ТУРГЕНЕВА И РЕПИНА К СОВРЕМЕННОМУ ФРАНЦУЗСКОМУ ИСКУССТВУ

Мир художественных интересов Тургенева был весьма велик, а живопись всегда занимала значительное, едва ли не первое место среди его многосторонних увлечений различными родами искусства. Но в художественных симпатиях великого писателя уживались противоречия—прозорливые оценки рядом с отсталыми. Эти противоречия и отразились на тех спорах по вопросам современного европейского искусства, которые вели между собой Тургенев и Репин.

Репин познакомился и часто встречался с Тургеневым как раз тогда, когда Тургенев более чем когда-либо интересовался живописью. Как раз в ту пору Иван Сергеевич начинает коллекционировать картины, в письмах к друзьям постоянно делится своими суждениями о живописи и, наконец, часто встречается с самими художниками: с иностранными (Бонна, Каролюс-Дюран, Густав Дорэ, Кабанель, Ари Шеффер, Мункачи и др.)—в гостиной Виардо и с русскими — на «вторниках» А. П. Боголюбова.

«В начале 1870-х годов новая страсть, развилась у Тургенева, — страсть, которая проявляется при продолжительном пребывании в Париже более, чем где-либо— к собиранию коллекций картин и мелочей,—пишет Людвиг Пич в своих воспоминаниях.—Он сделался одним из

постоянных посетителей Отеля Друо и магазинов мелких артистических вещей в Париже. Его небольшая квартира скоро наполнилась отборными произведениями старой голландской и современной французской живописи, в особенности великих пейзажистов Диаза и Руссо. Коллекция бронзовых и фарфоровых вещиц из Китая и Японии каждый год пополнялась новыми дорогими экземплярами».[175] Эмиль Бержера запечатлел облик Тургенева-коллекционера, завсегдатая парижских аукционов середины 1870-х гг.: «Посетителям хорошо известен этот человек с изысканными манерами, высокого роста, увенчанный сединой. Он часто усаживается на скамьи наших зал и дает большие цены за работы французских мастеров, страстным поклонником которых он является».[176]

Начало своей коллекции картин Тургенев положил в мае 1872 г. приобретением в «Салоне» картины Бланшара «Куртизанка».[177] Весьма характерно письмо Тургенева к Теофилю Готье, в котором он с восхищением описывает свою покупку и просит Готье сообщить, что̀ он думает об этой картине: «В первое же мое посещение «Салона» мне очень понравилась картина Бланшара (№ 149, очень неудачно озаглавленная: «Куртизанка»). Я приобрел ее и нахожу, что это самая прекрасная женская фигура во всем «Салоне». Но мне кажется, я один держусь этого мнения. Никто не отзывается о ней с похвалой. Дамы называют ее даже уродливой. Признаюсь, это немного смущает меня. Не подумайте, что я хочу просить Вас рекламировать ее. Нет, я просто интересуюсь знать Ваше мнение, потому что знаю, что Вы при всей Вашей снисходительности такой же серьезный критик, как и серьезный писатель. Если Вы ничего не скажете, я сумею понять это. Все-таки я люблю мою бедную отверженную картину и буду любить ее вопреки всему. Но Ваше одобрение поможет поправить дело. Прошу извинить меня за то, что утруждаю Вас, но льщу себя надеждой, что Вы знаете меня достаточно для того, чтобы быть уверенным, что если Вы оставите без внимания и мое письмо, и мою просьбу, то это не уменьшит моей искренней к Вам симпатии» (от 7/19 мая 1872 г.).[178] Хотя ответ Теофиля Готье не известен, мы позволим себе высказать предположение, что картина Бланшара не вызвала у него большого восторга, так как в дальней-

шем, продавая картину и описывая ее своим корреспондентам, Тургенев ни разу не сослался на авторитетное мнение Теофиля Готье. «У меня находится большая картина известного французского художника, живописца Бланшара,—писал Тургенев брату.—Она представляет нагую женщину (во весь рост), лежащую на богатом ложе и смотрящую на маленькую ручную змейку, которая вьется около ее руки. Картина эта на выставке 1872 г. получила вторую медаль, и заплачено мною 6 000 франков... Я бы очень был тебе благодарен, если бы ты согласился взять ее в уплату процентов нынешнего года. Могу тебя уверить, что эта картина в своем роде chef d'oeuvre и нисколько не неприлична; напротив—она в твоем московском доме произвела бы прекрасный эффект».[179]

Уже одна эта картина в некоторой степени может дать представление о том, что́ именно ценил и любил Тургенев во французской живописи 60—70-х годов.

Автор «Куртизанки» Теофиль Бланшар—ученик Александра Кабанеля, а Кабанель вошел в историю живописи как «воплощение академичности». По блестящему определению Эмиля Золя, в картинах Кабанеля «сказывается самая убийственная посредственность, искусство, созданное из всех старых формул, подновленных искусной рукой ученого ремесленника». Впервые увидев в «Салоне» 1874 г. картины этого художника, молодой Репин определил: «Кабанель—старое условное зализывание». В письмах же Тургенева можно встретить самые почтительные ссылки на «одобрение таких знатоков и живописцев, как Бонна и Кабанель»,—именно они одобряли картины, которые нравились Тургеневу в «Салоне».[180] Всю свою жизнь Кабанель изготовлял изображения оголенных женщин, отличавшихся друг от друга лишь тем, что одни носили литературные, а другие—библейские имена. Бланшар пошел по стопам своего учителя. Правда, «Куртизанка»—это самая значительная картина Бланшара, но тем не менее полотно это может вполне олицетворять условно-академическую и шаблонно-салонную живопись Парижа 60—70-х гг.

В тяготении Тургенева к искусству Кабанеля, Бланшара, Бонна, отчасти Харламова большую роль, безусловно, играли вкусы Луи Виардо, известного в свое время

художественного критика. В течение целых двадцати лет Тургенев прожил в его семье; совместно с Луи Виардо он перевел на французский язык многие произведения русских классиков, и немало произведений самого Тургенева сделал достоянием французского читателя тот же Луи Виардо. Многолетнее каждодневное общение сблизило их вкусы. Но художественно-эстетическая концепция Луи Виардо носила весьма определенный характер. Это был ярый приверженец официального искусства «Салона». Будучи старше Тургенева на два десятилетия, он вырос на эпигонах Давида и Энгра, в числе которых, кроме Кабанеля, заметную роль играли Бугро, Лефевр, Эннер, Делонэ, без конца изображавшие нагие женские тела в разных позах. Их насквозь условная и бездушная живопись свидетельствовала о безнадежном упадке искусства. Вкусам своим Луи Виардо не изменил до конца жизни.[181] Журналист Н. В. Щербань, знавший Тургенева много лет, рассказывая в своих воспоминаниях о приобретениях Ивана Сергеевича в 70-х гг., писал, что Тургенев покупал картины «не столько по собственному влечению, сколько по рекомендации опытных художественных критиков, ослушаться которых он стеснялся». Не подлежит сомнению, что Щербань подразумевает Виардо. Именно влиянию Луи Виардо и нужно приписать тягу Тургенева к мастерам типа Бланшара. Имея в виду этот круг художников, Эдмон Гонкур записал в своем дневнике, что Тургенева окружали «весьма посредственные картины».[182]

Письма Тургенева этих лет сохранили немало сведений о картинах, нравившихся ему и приобретенных им. «Я заразился картиноманией»,—признавался он в письме к брату в начале 1873 г. В те же недели он писал А. А. Фету: «Картины действительно меня занимают, при отсутствии всякого другого интереса... Я приобрел очень хороший пейзаж Мишеля за 1800 франков. Мишель этот—французский живописец, умерший 30 лет тому назад; он оставил много картин, которые тогда продавались по 25, 50, много 100 франков, а теперь за иные из них дают до 10 000. Но это ничего перед Мессонье, который недавно продал небольшую картину с двумя фигурами за 80 000 франков. Пока ходить в Hôtel Drouot, где совершаются картинные аукционы, меня забавляет» (от 21 февраля 1873 г.).[183]

О некоторых приобретениях писателя рассказывает в своих парижских письмах и Репин: «Тургенев себя считает, вероятно, тоже знатоком, и даже меценатом. Он купил себе на выставке пейзаж (что-то рутинное, грязное, построенное на ошибках Руиздаля). «Еще очень молодого художника»,—объявил он мне; пришел сам автор: седой 60-летний старик—это у них молодой.[184] У него также есть галлерея картин, красуются авторитеты: Диаз, Милле, Мишель и др.—все как следует у богатых, у других; и старые вещи есть: Руиздаль,[185] Вандер-Неер и др.» (письмо к Стасову от 25 мая/6 июня 1874 г.). О том же пейзаже, приобретенном Тургеневым в «Салоне», идет речь и в другом письме Репина, адресованном в те же дни к Третьякову (от 23 мая/4 июня). Осуждая многие картины, выставленные в очередном «Салоне», Репин пишет: «Мы, славяне, все-таки, должно быть, другой народ и никогда не можем жить их жизнью... Мы совершенно другое предпочитаем в искусстве: индивидуальность, интимность, глубину содержания, правду... Потому из всех пейзажей я с удовольствием останавливаюсь на пейзаже Линдгольма,[186] нашего остзейца, и на другом пейзаже какого-то норвежца; тут я понимаю, чувствую, живу, и в техническом-то отношении они едва ли не выше всего. Французы этому, конечно, не поверят в своем высокомерии; этому не поверит и Иван Сергеевич Тургенев (он купил себе картину, замечательную по его мнению; может быть, это с французской точки зрения, с русской же точки его картина плоха, условна, грязна и безжизненна). Беда с записными знатоками!!!» Тут Репин преувеличивал: Тургенев совсем не считал себя «записным знатоком»: «Я в Hôtel Drouot известен под именем Grand Gogo Russe (Gogo называют парижане человека, которого легко надуть)»,—простосердечно признавался он Полонскому.[187]

Но самым прочным и длительным увлечением Тургенева среди европейских живописцев XIX в. были все же не мастера салонного искусства, а замечательные пейзажисты барбизонской школы. В числе первых полотен, приобретенных им, были произведения Милле, Руссо, Диаза, Дюпре. «Я превратился в ярого художественного amateur'a и варвара, так что в числе других картин приобрел лесной пейзаж Диаза, который затмевает собой все суще-

ствующее»,—сообщает он Людвигу Пичу 9/21 марта 1874 г. За день до этого Тургенев писал А. Ф. Онегину: «У каждого человека свой тарантул. Меня, например, ужалил тарантул живописи—и как я некогда говорил моим друзьям: «если вы услышите, что говорят о лучшей в свете собаке—знайте, что это говорят о моем Пегасе» (что совершенно справедливо),—так я теперь говорю: «знайте, что лучший пейзаж (из «новых») написан Диазом и находится на Rue de Douai, 48 и составляет собственность И. С. Тургенева».—Приедете Вы в Париж, посмотрите—и сами скажете: «да—это лучший пейзаж на свете». Я приобрел еще несколько других картин,—но этот Диаз есть перл!» По печатному каталогу той части собрания картин Тургенева, которая была распродана им в 1878 г., можно убедиться, какое значительное место занимали в его коллекции барбизонцы, их предшественники и последователи. Стены тургеневской квартиры в Париже в 70-х гг. были украшены пейзажами Жоржа Мишеля (два холста), Курбе, Теодора Руссо, Коро, Диаза (три холста), Дюпре, Добиньи (два холста), Будена, Шарля Жака (два холста), Антуана Шантрейля, Франсуа Франсэ.

Особенно восхищался Тургенев одним пейзажем Руссо. «Какого Руссо и какого Дюпре я после Вас приобрел. Просто ума помрачение!!»—писал Тургенев П. В. Анненкову 1/13 апреля 1874 г.[188] Пейзаж Руссо стоял в кабинете Тургенева на почетном месте. «У окна, выходящего на сквер Vintimille, на мольберте красовался великолепный «Лес» знаменитого Теодора Руссо»,—сообщает в воспоминаниях о Тургеневе Б. Чивилев, многолетний парижский корреспондент «Русских ведомостей».[189] Писательница Е. Апрелева, изображая кабинет Тургенева на Rue de Douai, пишет: «Справа от двери, близ окна—мольберт, поставленный к свету боком; на нем—средних размеров картина, пейзаж Руссо. По стенам—несколько других картин, преимущественно пейзажей. Мне вспоминается между прочим туманный поэтический пейзаж Коро». «Когда я познакомился с Тургеневым,—сообщает американский писатель Генри Джемс,—он жил в большом доме на Монмартрском холме, с семьей Виардо. Он занимал верхний этаж, и я живо помню его маленький зеленый кабинет... Вспоминается мне белесоватый свет, прони-

кавший с парижской улицы сквозь полузакрытые окна. Свет этот падал на несколько избранных картин французской школы, среди которых особенно выделялась картина Теодора Руссо, чрезвычайно высоко ценимая Тургеневым». Тургенев настолько дорожил этой картиной, что, распродав в 1878 г. свое собрание картин,[190] оставил себе из произведений барбизонцев одно лишь это полотно. «У меня в Париже находится превосходная картина известного французского пейзажиста Теодора Руссо; я никогда не имел намерения ее продавать»,—писал он И. И. Маслову 12 января 1881 г.[191]—И буквально за несколько месяцев до смерти, в пространных письмах поэту Полонскому, грешившему по части живописи, Тургенев объяснял сущность и значение творчества Коро и Руссо: «Что касается до Руссо—то вся ошибка твоя состоит в том, что ты хочешь видеть в нем оконченную картину, а это эскиз, студия (домик даже так и остался неоконченным), но студия гениальная, особенно дорогая для живописцев, потому что в ней сохранилась вся поэтическая свежесть и сила первого впечатления» (от 1/13 сентября 1882 г.). Эту же картину имеет в виду французский литератор Мельхиор де-Вогюэ, описавший свою беседу с больным Тургеневым. Узнав о смерти генерала Скобелева, Тургенев сказал: «Скоро я последую за ним». «Глядя на это тело, изможденное жестокими страданиями,—пишет далее Вогюэ,—я почувствовал, что он говорил правду. Вся жизнь как будто отхлынула и сосредоточилась в голове, великолепной и увенчанной лесом белых волос, которые он порою встряхивал гордым движением раненого льва. Глаза его часто останавливались на картине Руссо, которую он любил больше всех, потому что Руссо понимал одинаково с ним душу и силу природы: старый, лишенный верхушки дуб, изможденный годами, потрясаемый декабрьскими ветрами, которые развевают его последние порыжелые листья. Между этой картиной и этим благородным старпком была словно братская связь, была одинаковая покорность приговорам судьбы».[192] В те же последние месяцы жизни писатель в беседе с Л. Нелидовой «восхищался Милле, Коро и в особенности Теодором Руссо».[193]

Тургенев полюбил барбизонцев еще в первые годы пребывания своего за границей; он был современником рас-

цвета их творчества и начала их популярности. Тургенев уехал за границу в январе 1847 г., где и прожил непрерывно до лета 1850 г. Здесь он написал большую часть очерков «Записки охотника» (16 из общего числа 25). Целых три года он провел тогда в Париже,—а это было как раз то время, когда после длительной борьбы с официальной художественной мыслью, барбизонцы отвоевали себе место в «Салоне» (Милле впервые обратил на себя внимание публики и критики в «Салоне» 1848 г., картины Руссо впервые появились в «Салоне» 1849 г.). Тяготение Тургенева к пейзажам барбизонцев понятно. Его самого Ипполит Тэн называл «совершеннейшим из пейзажистов»,[194] а Лев Толстой о его описаниях природы говорил: «они удивительны; ничего лучшего ни в одной литературе не знаю».[195] Тургенева прежде всего роднило с этой группой пейзажистов благоговейное отношение к природе; барбизонцы, несомненно, привлекали его утонченной простотой сюжетов. Лирические пейзажные зарисовки, занимающие огромное место в «Записках охотника», созвучны творениям барбизонцев, для которых «пейзаж был не декорацией, а известным состоянием души». Поэзия будничной природы в полотнах Теодора Руссо и его товарищей гармонировала с пейзажами в произведениях молодого Тургенева. «Сочетанием воздуха и света с тем, что оживлено воздухом и озарено светом, я хочу добиться, чтобы слышно было как стонут деревья при северном ветре, как птицы зовут птенцов»,—вот о чем мечтал Руссо. Так же, как и Руссо, Тургенев отказался от искусственного «классического» пейзажа; оба они пытались создать пейзаж, непосредственно передающий не только природу, но и чувства, вызываемые в них природой. Недаром Рихард Мутер, желая отыскать в беллетристике параллель пейзажу Руссо, из всей сокровищницы произведений мировой литературы мог назвать произведения одного лишь И. С. Тургенева. Там «все так свежо и ясно, как будто не прошло через посредство пера, а прямо вышло из лесов и степей»,—писал он о «Записках охотника», подчеркивая родственность между изображениями природы у Руссо и у Тургенева.[196] В подтверждение своей превосходно найденной параллели Мутер мог бы прибавить, что сам Тургенев явно предпочитал мастеров Барбизона всем

живописным школам и группировкам XIX века.

В равной степени несомненны симпатии автора «Записок охотника» к Милле. Милле был первым правдивым изобразителем крестьянства и тяжелого крестьянского труда. До него в европейской живописи существовали лишь принаряженные пейзане и ничтожные анекдоты из крестьянской жизни. Милле, поэт крестьян, изображавший их во всем самобытном величии, был, конечно, близок Тургеневу, явившемуся—в одни годы с Милле—зачинателем в литературе нового жанра «очерков из крестьянского быта».[197]

Для 50-х годов живописные вкусы Тургенева были передовыми, но все последующие годы они в основном оставались неизменными, а искусство менялось. Вот почему через два десятилетия вкусы Тургенева уже устарели. В период парижских встреч с Репиным Тургенев в области новой французской живописи отдавал предпочтение барбизонцам и некоторым представителям салонного искусства. Поэтому он не сразу понял импрессионистов, передовую художественную школу в искусстве Франции, которая зародилась и формировалась у него на глазах.

По существу говоря, импрессионисты подняли борьбу за реалистическую живопись против «мертвенности, узости, оторванности от жизни официального салонного искусства». Уже первые их картины свидетельствовали о том, что художники молодой школы владеют даром по-новому видеть мир и по-новому его воплощать. Отдельные работы импрессионистов появлялись на выставках с середины 1860-х гг. но первая их самостоятельная выставка, привлекшая общее внимание, была организована в Париже только в 1874 г.; на ней демонстрировали свои произведения Клод Монэ, Сислей, Писарро, Дега, Ренуар, Берта Моризо, Гийомен. Отдельно выставил свои картины, отвергнутые «Салоном», Эдуард Манэ. Однако новая школа ни в какой мере не вызвала одобрения Тургенева, и можно предполагать, что он солидаризировался с теми критиками—в их числе был и Луи Виардо,—которые жестоко высмеяли молодых новаторов.

На первый взгляд это может показаться тем более удивительным, что Тургенев в ту пору был в большой дружбе с Эмилем Золя, который, начиная с 1866 г., еще в эпоху

формирования импрессионизма, стал убежденным пропагандистом нового течения. В 1866 г. Золя выступил с горячей защитой Эдуарда Манэ, одного из родоначальников движения импрессионистов, и в первой же статье страстно заявил: «Место Манэ—в Лувре». Вскоре Золя выпустил специальную брошюру о Манэ, а в дальнейшем не уставал самым ревностным образом поддерживать своими статьями всю молодую группу. Когда импрессионисты в 1876 г. организовали вторую самостоятельную выставку, Золя свое очередное парижское письмо в «Вестнике Европы» посвятил уже не одному только «Салону», но и художникам-импрессионистам. В этом фельетоне, озаглавленном «Две художественные выставки в мае», русский читатель впервые услышал взволнованный рассказ о молодых новаторах искусства. Закончив обзор «Салона», в общем отрицательный, Золя писал: «Ухожу с выставки, полагая бесполезным продолжать далее прогулку, утомительную для критика и для читателя, и иду искать вне ее юных талантов, смелых и оригинальных живописцев, которых жюри изгнало из официального храма для «поддержания» вящшего достоинства искусства». Золя отзывается с горячими похвалами о картинах Эдуарда Манэ, отвергнутых жюри «Салона» и выставленных художником для публики в своей мастерской, а затем переходит к выставке импрессионистов, объясняет русскому читателю сущность новой школы и подробно останавливается на отдельных ее представителях. «Первым моим ощущением было ощущение молодости, прекрасных верований, смелой и решительной веры. Даже ошибки, даже безумные и рискованные выходки имели особую прелесть для посетителей, любящих свободное выражение искусства. Наконец-то вырвались они из холодных, чопорных, бесцветных зал официальной выставки! Они слышали лепет будущего, перед ними предстало искусство завтрашнего дня. Блаженна заря артистических битв!»—такими пылкими выражениями Золя предварял в своем обзоре первое знакомство русского читателя с молодой школой живописцев. Золя заканчивал свой обзор словами, которые оказались пророческими: «Начавшееся революционное движение, конечно, преобразует нашу французскую школу раньше двадцати лет». Вплоть до того времени, когда были напи-

саны эти строки, Тургенев отказывался признавать импрессионистов. И только в 1876 г., в те месяцы, когда открылась вторая выставка, он «начал верить в емпрессионалистов»,—да и то под непосредственным влиянием Золя, как отметил в одном из своих писем наблюдательный Репин. Сам же Репин был горячим поклонником импрессионистов. Первые впечатления Репина в осенние месяцы 1873 г., когда он беспрестанно твердил в своих письмах: «французы меня не очень увлекают; у них совсем принцип другой и мало выдержки, мало школы»,—менялись на протяжении 1874 г., и скоро он уже совсем по-другому стал относиться к достижениям французской живописи. В письме к Крамскому от 10/22 мая 1875 г. Репин признается: «Я так теперь пригляделся ко всему, что тут делается..., что мне кажется все это в порядке вещей, и я даже открываю и смысл и значение в вещах, казавшихся мне прежде бессмысленными и пустыми». И тут же он сочувственно упоминает о «разнузданной свободе емпрессионалистов Манэ, Монэ и других, об их детской правде». А через несколько недель, в ответ на замечание Крамского, что «надо быть французом», чтобы хорошо написать «Парижское кафе», Репин отвечает: «Язык, которым говорят все, мало интересен; напротив, язык оригинальный всегда замечается скорей, и пример есть чудесный—Манэ и емпрессионалисты» (от 28 июля/9 августа 1875 г.). К этому времени Репин уже пережил огромное впечатление от картин импрессионистов на распродаже в Отеле Друо, происходившей весной 1875 г. и от выставки произведений Эдуарда Манэ, которую он посетил в июле вместе с приехавшим в Париж Стасовым. Репин остро реагировал и на вторую выставку импрессионистов, открывшуюся весной 1876 г. на улице Лепелетье. Сейчас же вслед за открытием этой выставки, которой Золя посвятил часть своего фельетона в «Вестнике Европы», Репин писал Стасову (12/24 апреля 1876 г.): «В субботу, у Виардо, по инициативе И. С. Тургенева, был концерт в пользу библиотеки.[198] Играл Сен-Санс с маленьким Виардо, пела Виардиха (невыносимо), читал Жан (хорошо, хотя и преувеличенно развязно), пела Панаева, но главное—читал Эмиль Золя, какой он симпатичный! И. С. теперь уже начинает верить в емпрессионалистов, это, конечно, влияние Золя. Как он ругался

со мной за них в Друо! А теперь говорит, что у них только и есть будущее. Этот раз Манэ рефюзировали в Салоне, и он теперь открыл выставку в своей мастерской. Ничего нового в нем нет, все то же; но Канотье не дурен; а браковать его все-таки не следовало, в Салоне он имел бы интерес». Это письмо Репина и вскрывает подлинное отношение Тургенева к импрессионистам вплоть до выставки в 1876 г. и указывает, что писатель изменил свое первоначальное мнение о них, в основном, под влиянием Золя.

Приведенные репинские строки любопытны еще одним свидетельством: из них мы узнаем, что Тургенев побывал на той скандальной распродаже картин импрессионистов, которая происходила весной 1875 г. в Отеле Друо.[199] Распродажа закончилась полным провалом; многие картины были проданы за ничтожную сумму в несколько десятков франков, значительная же часть просто не нашла покупателей. Сохранилась записка Эдуарда Манэ к другу его Теодору Дюре, написанная сейчас же после распродажи в Друо: «Вчера я посетил Монэ. Я нашел его расстроенным и совершенно без денег. Он просил меня найти кого-нибудь, кто взял бы у него 10—20 картин на выбор по 100 франков за картину... Я думал о каком-нибудь торговце или любителе, но предвижу возможность отказа». Через год после встречи с Тургеневым на распродаже Репин вспоминает: «Как он ругался со мной за них в Друо!» Это значит, что, уплачивая за «Куртизанку» Бланшара 6000 франков и полагая, что 3000 франков «необычайно дешевый гонорар» за портрет Виардо работы Харламова, Тургенев не был в числе «любителей», которые в те годы пожелали бы уплатить Клоду Монэ хотя бы по 100 франков за его полотна. Тургенев запаздывал в признании импрессионистов, и виною этому было воздействие взглядов Луи Виардо, от которых Тургенев начал освобождаться только в 1876 г., ко второй выставке импрессионистов, уступая пропаганде Эмиля Золя.

Репин не был одинок в своем увлечении импрессионистами: из русских художественных деятелей их приветствовали также Стасов и Крамской. «Манэ—художник не только очень талантливый, самостоятельный, принципиальный, но и в самом деле один из главнейших реформаторов нового французского искусства»,—так отзывался о-

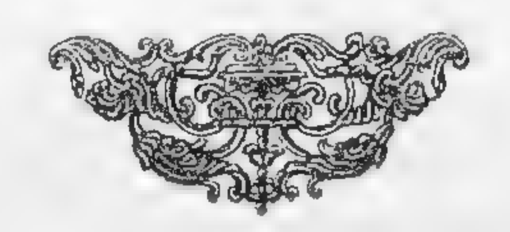
Манэ Стасов, а об импрессионизме он писал как о «новой художественной правде».[200] Несмотря на то, что Стасову немногое было близким в европейской живописи и он расходился с Золя по некоторым принципиальным вопросам искусства, он вполне оценил статьи французского писателя об импрессионистах. «Спросите, пожалуйста, Zola..., хочет ли он завести со мной небольшую переписку о делах художественных,—писал Стасов Тургеневу 30 марта 1875 г.— Быть может, Вы припомните, в прошлом году я рассказывал Вам, как высоко ставлю его книжечку критических этюдов под заглавием «Mes haines» и его брошюру о Manet, даром, что кое в чем там и не согласен, а теперь... я еще более убедился, что он просто самый лучший художественный критик настоящего времени».[201] Крамской же, побывав на второй выставке импрессионистов, с глубокой проницательностью написал Третьякову из Парижа: «Несомненно, что будущее за ними» (от 13/25 июня 1876 г.).

Впечатление от передового искусства импрессионистов было самым благотворным из всех впечатлений молодого Репина от современной парижской живописи. Репин начал увлекаться импрессионистами к 1874 г., как раз тогда, когда им было задумано «Парижское кафе». Новые веяния сказались на этюдах к этой картине столь явственно, что по меткому замечанию И. Э. Грабаря, «на любой выставке не подписанные и не снабженные этикетками, они были бы приняты за произведения исключительно одаренного ... современника ранних импрессионистов». Чудесно отразилось воздействие импрессионистов на репинских залитых солнцем пейзажных этюдах парижского периода; в живописном отношении они были для нашего художника «огромным шагом вперед». Сам Репин в своих тогдашних письмах прямо свидетельствует о своем увлечении импрессионистами. Вспоминая о выставке Манэ, где он был вместе со Стасовым, Репин спустя несколько месяцев пишет ему: «Я сделал портрет с Веры (à la Manet) —в продолжение двух часов» (от 1/13 октября 1875 г.). И Репин создал—по выражению И. Э. Грабаря—тот «изумительный этюд», который в ряду значительных его произведений является «подлинным шедевром».

Увлечение Репина импрессионистами дало плодотворные результаты,—в частности, палитра его—темная и

тяжелая после продолжительного учения у старых мастеров,—в парижский период становится просветленной и четкой. Стоит только сравнить черноватую и жесткую живопись, живопись без воздуха, на портретах, созданных еще до знакомства художника с произведениями импрессионистов,—сравнить хотя бы портреты Стасова и Тургенева с такими вещами, как «Еврей на молитве» и портрет С. Г. Овденко,[202]—чтобы убедиться, сколько нового появилось в мастерстве Репина. Тяга его к импрессионистам отнюдь не была явлением случайным, данью моде, в его творческом развитии она была глубоко органичной. Спустя много лет Репин с благодарностью вспоминал о той пользе, которую принесла ему импрессионистская «свежесть непосредственных впечатлений», писал о том, что импрессионисты «освежили искусство от рутинного, академического направления с его тяжелым, коричневым колоритом и условными композициями».[203] В другой статье он написал: «Если вглядеться серьезно в жизнь искусства, то покажется странным это гонение на импрессионизм... Без impression, т. е. свежести и силы впечатления, не может быть и истинного художественного произведения... Их холсты своей свежестью оживили искусство. После взгляда на их необработанные холсты даже хорошие, законченные картины показались скучны и стары».[204]

Можно пожалеть, что нам неизвестно все созданное Репиным в парижский период. На последней репинской выставке 1936 г. появилась лишь незначительная часть парижских произведений художника; несколько интересных работ этого же времени было обнаружено в последние годы у нас в стране; однако большинство картин парижского периода находится за границей и нам почти неизвестно. Собранные воедино они показали бы нам, что именно импрессионизм явился для молодого Репина самым плодотворным из всех возможных увлечений парижской живописью тех лет.





VIII

РАБОТА РЕПИНА НАД ПОРТРЕТАМИ ТУРГЕНЕВА В 1879 И 1883 гг.—ОТЗЫВЫ СОВРЕМЕННИКОВ ОБ ЭТИХ ПОРТРЕТАХ

Репинский портрет Тургенева, как мы уже указывали, не удовлетворил ни заказчика, ни самого художника.

Когда портрет еще находился в пути из Парижа в Москву, проездом в Спасское в Москве гостил Тургенев (с 28 мая по 4 июня 1874 г.). Встретившись с Тургеневым и убедившись, что тот считает репинскую работу неудачной, Третьяков, еще не видав портрета, решил заказать Крамскому новый, хотя у него в галлерее уже был один тургеневский портрет—работы В. Г. Перова, написанный всего два года назад (в 1872 г.). Когда на обратном пути из Спасского Тургенев опять провел в Москве около недели (с 28 июня до 3 июля), Третьяков заручился его согласием позировать Крамскому. Сообщив, что «портрет Ив. Серг. Тургенева вышел у Репина не совсем удачно», Третьяков в обширном письме красноречиво убеждал Крамского: «Теперь остается только Вам сделать его портрет! И я сказал Ивану Сергеевичу, что буду просить Вас о том, как только он опять приедет в Россию, на что Ив. Серг. изъявил согласие с большим удовольствием, тем более, что он очень желает с Вами познакомиться. Он очень был заинтересован Вашим Христом, которого он увидал на Передвижной выставке здесь, очень понравился ему портрет Шишкина и этюд мужичка (большой), который он желал очень купить, но он был уже продан; потом ему

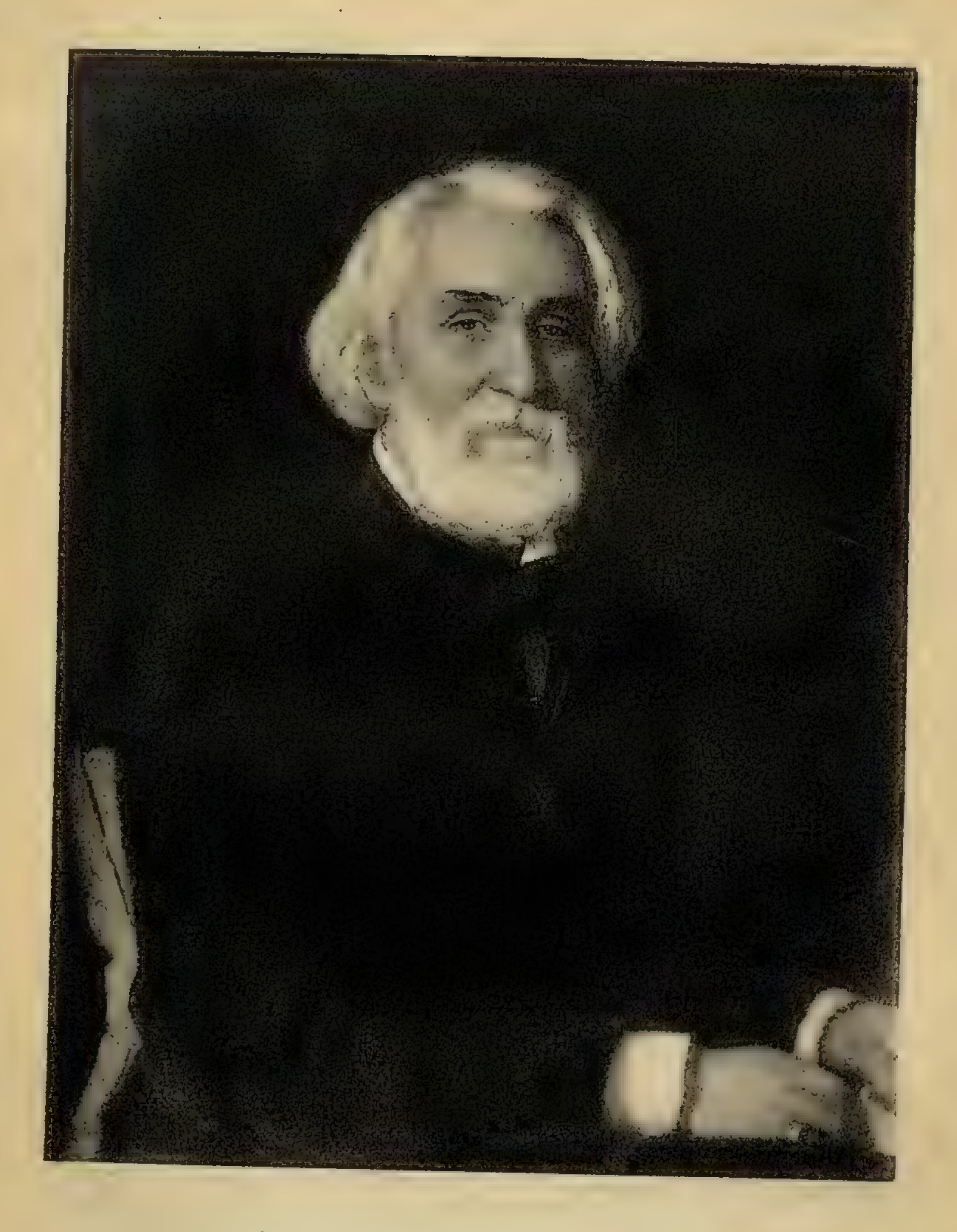
очень понравились портреты Ивана Алекс. [Гончарова] и гр. [Л. Н.] Толстого; трудно сказать который более, но оба очень понравились.[205] Был он у меня в конце мая, потом видел его я на возвратном пути из деревни при отъезде в Петербург, недели три тому назад; в Петербурге он хотел остаться не более дня, и вдруг теперь из газет я узнаю, что он еще в настоящее время в Петербурге по случаю разгулявшейся подагры; не найдете ли Вы удобным познакомиться с ним теперь? Да, может быть, и портрет написать? Где он живет, я не знаю, но я думаю, это легко узнать; по случаю болезни он будет сидеть отлично и очень рад будет познакомиться с Вами. Я боюсь, что Ив. Серг. долго не приедет в Россию, потому что уже третий раз кряду с ним случаются в России припадки подагры. Буду ждать, что̀ Вы скажете» (от 22 июля 1874 г.).[206]

На это предложение Крамской ответил: «Что касается портрета Ив. Серг. Тургенева, то признаюсь, хотя мне было бы и очень лестно писать его, но после всех как-то неловко, особенно после Репина, которого я очень уважаю. И, извините, мне не верится, чтобы он написал не совсем удовлетворительно. Не поверю, пока не увижу. Извините, ради бога, я так привык Вам верить, что мне не следовало бы сомневаться, но все кажется, что Репин, да еще в Париже, должен бы был написать. Я слышал от Стасова, месяца полтора тому назад, что Тургенева будет писать еще Харламов, которого сам Тургенев чрезвычайно высоко ставит, и именно как портретиста. Судите же, как рискованно приниматься после всех. И все-таки сознаюсь, что попробовать и мне хотелось бы, только едва ли это состоится когда-нибудь. Теперь он уехал надолго. Ваше письмо об этом я получил числа 28 или 29 июля, пока оно дошло до Сиверской станции (а написано оно было 22-го). Я тотчас поехал в Петербург, и пока разыскал его, много побегал. В магазине Базунова уже мне указали, что он остановился у Демута, но оказалось, что Иван Сергеевич 20 июля выехал за границу, и я его, стало быть, не мог увидать ни под каким видом. Что за странность с этим лицом? И отчего оно не дается? Ведь, кажется, и черты крупные, и характерное сочетание красок и, наконец, человек пожилой. Общий смысл лица его мне известен, наконец, фотографии тоже делают свое дело, знакомят с

лицом, но близко мне никогда не удавалось его видеть; быть может, и в самом деле правы все художники, которые с него писали, что в этом лице нет ничего выдающегося, ничего обличающего скрытый в нем талант. Быть может, и в самом деле вблизи, кроме расплывающегося жиру и сентиментальной, искусственной задумчивости, ничего не оказывается. Но откуда же впечатление у меня чего-то львиного? Издали? Наконец, если и в самом деле нет ничего, и все в сущности ординарно, ну и пусть будет эта смесь так, как она находится в натуре. Впрочем, все это гораздо легче сказать, чем увидать действительно и еще мудренее сделать» (от 13 августа).[207]

В ответном письме от 20 августа Третьяков писал, сравнивая портрет Тургенева работы Репина с портретом Гончарова, написанным Крамским: «Вы говорите, что у Вас впечатление чего-то львиного в фигуре Тургенева. В портрете Репина это есть; но нет того Тургенева, каким мы его знаем; нет того, что есть в портрете И. А. Гончарова, т. е. совершенно живого человека, каким он есть (я говорю о голове). Может быть, я ошибаюсь относительно портрета Тургенева, и даже очень может быть». Но, несмотря на эту оговорку, свое мнение о репинском портрете Тургенева Третьяков так и не изменил. Когда Репин написал в Париже «Еврея на молитве» и Боголюбов рекомендовал Третьякову приобрести эту вещь для галлереи, Третьяков ответил Боголюбову: «Я рад приобрести хорошую вещь Репина, так как очень уважаю его и ничего почти не имею из его работ, потому что портретом Тургенева я положительно не удовлетворен и потому его не считаю» (от 10 ноября 1875 г.).

Третьяков долго не оставлял своих попыток уговорить Крамского написать портрет Тургенева. Когда Крамской в 1876 г. жил в Париже, Третьяков снова обратился к нему с той же просьбой, но решения своего художник не изменил. «Что касается Тургенева, то... как бы Вам это выразить—теперь мне даже как-то не хочется его писать. Мне кажется, что им уж очень много занимаются, и потом я вижу теперь, что его портреты все одинаково хороши, что ничего нового не сделаешь»,—отвечал Крамской Третьякову 13/25 июня 1876 г. Но Третьяков продолжал настаивать, оспаривая всякое значение портретов Турге-



И. С. ТУРГЕНЕВ
Портрет маслом работы И. Е. Репина, 1883 г.
Местонахождение неизвестно

нева работы Перова и Репина: «А ведь Тургенева-то Вам придется сделать, так как его портрета все-таки нет, да Вы же обещали мне сделать за границей некоторые портреты» (письмо от 25 июня 1876 г.). И лишь в июле 1876 г. Третьяков вынужден был отказаться от мысли иметь тургеневский портрет работы Крамского (см. письмо Третьякова к нему от 28 июля 1876 г.).[208]

С конца 1877 г. Репин поселился в Москве. К этому времени он принял предложение Третьякова обменять тургеневский портрет на одну из других работ. Сперва Репин хотел отдать Третьякову «Протодиакона» с тем, чтобы в обмен на портрет Третьяков доплатил ему еще 1000 р.; потом в обмен пошел портрет Забелина. «Мне больно было всякий раз проходить мимо Тургенева (моего портрета),— писал Репин Третьякову 14 октября 1877 г.—Вот отчего я с удовольствием мечтаю заменить его Забелиным». На этом, очевидно, и порешили, так как с той поры портрет Тургенева ушел из галлереи. В московский период своей жизни Репин продал этот портрет, судя по одному свидетельству, К. Т. Солдатенкову, в восьмидесятых же годах портрет этот находился у С. И. Мамонтова, который, очевидно в 1883 г., принес его в дар Румянцевскому музею.[209] Отсюда в 1924 г. все картины русской школы живописи поступили в Третьяковскую галлерею. Таким образом, портрет этот возвратился на свое первоначальное место почти через пятьдесят лет.

Вскоре после переезда в Москву Репину представился случай начать работу над новым портретом Тургенева. Первая встреча Репина с Тургеневым по возвращении из-за границы произошла в августе 1878 г., в Абрамцеве, у Мамонтовых, где художник проводил лето с семьей. «Вчера нежданно-негаданно привалил к нам Иван Тургенев (Jean de Tourgueneff) с госпожею Бларамберг, очень был в хорошем духе, много рассказывал, и нашу публику очень одолжил»,—писал Репин Стасову 7 августа 1878 г. Через день Тургенев посетил П. М. Третьякова в Кунцеве;[210] здесь, очевидно, Третьякову и удалось уговорить писателя снова позировать Репину. Но так как Тургенев спешил с отъездом, то сеансы было решено приурочить к следующему приезду Тургенева в Москву. Случилось это в феврале 1879 г.;[211] 14 февраля Тургенев приехал в

Москву, а 18-го Третьяков уже писал Репину: «Любезнейший Илья Ефимович. Советую не забыть толкнуться сегодня к И. С., хотя по газетам он и должен сегодня же уехать. Если придется писать, то имейте в виду, чтобы голова вышла не темна и не красна; на всех портретах, кроме характера, и колорит его неверен. По моему мнению, в выражении Ивана Сергеевича соединяются: ум, добродушие и юмор, а колорит—несмотря на смуглость—производит впечатление постоянно светлое. Вы видите, что я неисправим и несмотря на свое фиаско иду со своим взглядом и советом. Очень бы был Вам благодарен, если бы сегодня Вы навестили меня. Я буду и день и вечер дома. Вам преданный Третьяков».[212]

Тургенев прожил в Москве на этот раз еще около трех недель,—и это дало возможность Репину приняться за писание с натуры нового его портрета.[213]

Сперва сеансы происходили в мастерской художника (жил Репин у Девичьего поля, в Хамовниках, в Большом Теплом переулке); Репин рассказывал впоследствии, что Тургенев «даже на Девичье поле приезжал на сеанс».[214] Затем из-за болезни Тургенева сеансы были перенесены на квартиру его приятеля, И. И. Маслова, у которого он на этот раз остановился. Почти пятьдесят лет спустя, в письмах к К. И. Чуковскому, Репин вспомнил этот период работы над портретом Тургенева: «Я с него много писал, даже на квартире Ивана Ильича Маслова писал» (от 29 апреля 1927 г.). «А И. И. Маслов был в Москве для Тургенева даровая квартира, где его обожали,—продолжал Репин в следующем письме.—И во время своей подагры, которою Тургенев заболевал непременно в Москве, он там,в квартире И. И. Маслова, завернувши пледом ноги, вылеживал свой срок, принимая всю образованную и боготворящую его интеллигентную Москву. Над Иваном Ильичом Тургенев добродушно подтрунивал, не удерживал своих, довольно циничных анекдотов» (от 18 мая 1927 г.). В ответ на вопрос Сергея Эрнста: «Не повторяли ли Вы этот портрет позже?»—Репин сообщил: «Неудачный портрет свой Тургенева я не мог забыть и несколько раз принимался опять за него. Уже вернувшись из Парижа в Москву, я воспользовался однажды приездом Тургенева туда (кажется в 1878 г.). Я опять писал Тургенева, когда

он жил там у своего друга, Ивана Ильича Маслова; потом Иван Сергеевич приезжал ко мне (Москва, Теплый пер.), и там я все еще не терял надежды схватить любимого писателя. Все это были неудачные потуги и из этого ничего особенного не вышло».

Вскоре после отъезда Тургенева художник решил показать портрет в Москве на VII Передвижной выставке, которая в конце марта 1879 г. переехала в Москву из Петербурга (в столице экспонировалась лишь одна картина Репина—«Царевна Софья»). Никакого успеха портрет на московской выставке не имел. Все дошедшие до нас отзывы современников—сплошь отрицательные. «Нельзя считать портретом в эстетическом значении этого слова голову Тургенева работы Репина. Это схваченный налету эскиз, кое-как набросанный наспех грубыми мазками краски; по технике он чрезвычайно напоминает находившийся на выставке 1877 г. «портрет» Ф. В. Чижова»,—писал рецензент «Московских ведомостей».[215] Еще резче отозвался о репинских произведениях, появившихся на этой выставке, критик московского журнала «Свет и тени»: «Картина «Царевна Софья» недостойна творца «Волжских бурлаков», как недостоин его и выставленный здесь его же работы портрет Ив. С. Тургенева. Какого-то старенького селадона представил нам Репин вместо Тургенева, выразительное, вполне интеллигентное лицо которого мы видели так недавно еще. Такая работа,—работа чисто ученическая, и выставлять ее тем более не следовало».[216] Вскользь упоминает об этом портрете автор статьи в «Современных известиях»: «Несколько портретов, выставленных Репиным, в том числе портрет Тургенева, отличаются от портретов Крамского, будучи слабее их».[217] Наконец, подробнее остановился на этом полотне рецензент «Русских ведомостей»: «Портрет И. С. Тургенева, писанный Репиным, вышел крайне неудачным, хотя мощная голова нашего маститого беллетриста представляла для художника богатый оригинал. Но благодаря Репину г. Тургенев явился с таким цветом лица, какой бывает у человека после долгого перепоя; вместо же роскошных седых волос и бороды Репин украсил г. Тургенева белыми мазками, напоминающими скорее взбитое мыло, чем человеческие волосы. Даже сходство весьма ничтожное. Всякая фотография даст боль-

ше понятия о наружности г. Тургенева, чем портрет, выставленный Репиным».[218]

Странно, что портрет в какой-то степени понравился Третьякову. «Сегодня в 7 часов был на Вашей выставке,— писал он Репину 30 марта 1879 г.—А Вы опять переменили фон у Тургенева? А был ведь хорош, но, кажется, и этот не хуже. Портрет выглядит интересно». В тот же день[219] Репин ответил: «Фон у Тургенева я опять перепишу, ближе к первоначальному сделаю». Очевидно, Репин решил продолжать работу над портретом и потому не отправил его в провинциальные города, по которым после Москвы разъезжала выставка.[220] «А портрет с него мне так и не удался»,—писал Репин позже об этом московском варианте.[221]

Таким образом, и вторая попытка Репина создать с натуры портрет Тургенева закончилась безуспешно. Много лет спустя портрет этот был продан Репиным варшавскому коллекционеру Н. Н. Максимовскому; тогда же художник поставил дату на портрете—1878 г.—и, как часто бывает в таких случаях, ошибся. Через тридцать лет после VII Передвижной выставки портрет этот был показан в марте 1909 г. на Тургеневской выставке в Академии Наук. В разделе каталога «Портреты И. С. Тургенева» указано: «Портрет масляными красками, работы И. Е. Репина, 1878 г. Собств. г. Максимовского».[222] Нынешнее местонахождение портрета неизвестно.

22 августа 1883 г. в Париже умер Тургенев. 27 сентября Петербург хоронил великого писателя. На похоронах присутствовал и Репин[223]. Смерть Тургенева побудила Репина снова приняться за его портрет; на этот раз он решил завершить тот первоначальный вариант, который был забракован парижскими друзьями Тургенева, но о котором сам художник говорил: «тот был бы живописнее». Репин считал, что на этом эскизе голова «написалась хорошо», что это «удачно схваченный яркий подмалевок»; поэтому, очевидно, он достал старый холст, который был начат десять лет назад, принялся дорабатывать его и, по всем данным, засушил и в конечном счете испортил.[224]

В феврале 1884 г. художник показал свою новую работу на очередной XII Передвижной выставке. Никакого успеха не имел и этот портрет Тургенева; рецензенты об-

ходили его молчанием, а если и отмечали, то неодобрительно. Репортер «Нового времени» на следующий день после открытия выставки писал: «Из портретов работы г. Репина наиболее неудачный И. С. Тургенева».[225] В информационной заметке о вернисаже газета «Минута» сообщила: «На выставке преобладает живопись портретная и пейзажная. К сожалению, портретов удачных немного: так, например, портрет И. С. Тургенева, принадлежащий кисти Репина, и портрет П. А. Стрепетовой работы Ярошенко, мало похожи и недоделаны».[226] О том же писал «Петербургский листок»: «Неудачно вышел у Репина портрет покойного И. С. Тургенева».[227] Боборыкин, хваливший репинские полотна, появившиеся на XII Передвижной выставке, по поводу тургеневского портрета вынужден был отметить: «Не знаю, довольны ли будут сходством на портрете Тургенева».[228] В обстоятельной статье об этой выставке Стасов писал в газете «Новости»: «Между портретами Репина неудачен только один, именно—портрет Тургенева. Но Репина постигла в этом случае общая участь: кто ни писал портрет Тургенева, все потерпели неудачу, ни одному живописцу нашему не удалось передать лицо и фигуру русского знаменитого писателя».[229] С жаром обрушился на этот портрет М. Соловьев, петербургский корреспондент «Московских ведомостей»: «Портрет только тогда получает полное артистическое значение, когда вместе с живым обличием лица передает зрителю впечатление и духовной сущности его... Портретность не в фотографическом сходстве каждой морщинки и каждого углубления или выпуклости, но в передаче той основной черты личности, которая духовно выделяет ее из толпы и поражает нас. Найти эту черту и подчинить ей остальное составляет задачу артиста. Если этого нет, очевидными становятся одни недостатки. Возьмем портрет Репина, любая фотография дает более точное и ясное представление о Тургеневе, нежели припухлое, толстоносое, румяное лицо, написанное Репиным».[230] Совсем прошли мимо тургеневского портрета рецензенты «Петербургской газеты», «Живописного обозрения», «Вестника изящных искусств», хотя на страницах этих изданий появлялись подробные обзоры выставки с похвалами по адресу других работ Репина.[231] Отзывы о XII Передвижной выставке в перио-

дической прессе Москвы, Варшавы, Одессы, Елисаветграда, Киева и Харькова, где выставка демонстрировалась вслед за Петербургом, свидетельствуют о том, что Репин отказался от дальнейшего экспонирования тургеневского портрета; ни в одной из провинциальных статей и рецензий об этой выставке портрет ни разу не упоминается.[232]

Сохранилось признание самого Репина, что и третий тургеневский портрет он считал неудачным. «Мне кажется, да наверно не только мне,—писал Третьяков 28 февраля 1884 г. Репину по поводу произведений, выставленных на XII Передвижной выставке («Не ждали», портреты Дельвига, Молас и Стасова),—Вам следовало бы убрать портрет Тургенева и мой; лишние вещи только разбавляют впечатление». В конце письма Третьяков предложил Репину выставить в Москве портрет Мясоедова: «взамен Тургенева и моего». В ответном письме от 5 марта Репин откровенно признавался: «Портрет Тургенева действительно слаб».

Очевидно, именно этот портрет был им вторично выставлен в 1908 г. на XXXVI Передвижной выставке в связи с двадцатипятилетием смерти писателя.[233] Рецензии об этой выставке, в которых упоминается тургеневский портрет, крайне малочисленны и скупы. Большинство рецензентов ограничивалось причислением его к «совершенно неудачным» репинским работам.[234] Один же отзыв заключает в себе ценное указание, что этот портрет действительно восходит еще к парижскому периоду; это косвенно подтверждает наше предположение, что портрет, появившийся в 1908 г. на XXXVI выставке, тот самый, который демонстрировался в 1884 г. на XII выставке. Вот этот отзыв: «Любопытен как документ этюд Тургенева, этюд, написанный в семидесятых годах, когда Репин в Париже жил пенсионером академии. Как портрет старика вообще, этюд—превосходен. Только тургеневского в нем мало: того врожденного благородного барства, которым, по рассказам и описаниям современников, была проникнута вся его величавая фигура. Тургенев у Репина какой-то демократизованный, мещанистый. В него совсем «не верится».[235] Так как эти строки принадлежат журналисту, хорошо знакомому с Репиным, то мы имеем все основания предполагать, что источником интересующих нас сведений

был сам художник. В следующем году портрет появился на тургеневской выставке в Академии Наук; в каталоге приведена дата его написания—1883 г.—и указано, что он является «собственностью Кассы взаимопомощи учащихся имп. Академии Художеств, продается за 2000 р.». Очевидно, после Передвижной выставки 1908 г. Репин пожертвовал портрет в пользу нуждающихся молодых художников. К сожалению, дальнейшая судьба этого портрета не известна.

Кроме портретов, существует, наконец, и рисунок Репина, изображающий Тургенева. Он был сделан в 1884 г. для воспроизведения тургеневского портрета 1883 г. в каталоге XII Передвижной выставки. Никакими художественными достоинствами рисунок не блещет. Если сравнить его с воспроизведением тургеневского портрета, который находился на выставке 1908 г., можно лишний раз убедиться, что и в 1908 г. и в 1884 г. демонстрировался один и тот же портрет. Ныне рисунок хранится в Саратовском художественном музее им. Радищева, куда поступил в составе коллекции А. П. Боголюбова.

Таким образом, Репин создал три портрета Тургенева и один рисунок, его изображающий: первый портрет был написан с натуры в Париже в 1874 г. и ныне хранится в Третьяковской галлерее;[236] в 1879 г., опять-таки с натуры, в Москве был создан портрет, позже поступивший в собрание Н. Н. Максимовского, а ныне неизвестно где находящийся;[237] в 1883 г. Репин доработал первоначальный парижский вариант, принадлежавший в 1908 г. Кассе взаимопомощи учащихся Академии художеств и затем утраченный,[238] и, наконец, в 1884 г.—рисунок с этого портрета, находящийся ныне в Саратовском музее.[239]

Основной парижский портрет 1874 г. изображает Тургенева сидящим в кресле. Ноги закрыты зеленоватым пледом, руки лежат на пледе, в правой руке—пенснэ. Кресло поставлено углом на правой стороне полотна, фигура посажена справа налево. Тургенев одет в темную тужурку, на шее—синий бант. На оливковом фоне портрета отчетливо выделяется большая голова писателя с белоснежной бородой и прядями седых волос. Живописных аксессуаров на полотне весьма немного: узоры на пледе, белые манжеты, на одной из которых виднеется красная запонка, орна-

мент на тисненой обивке спинки и ручки кресла. Выразительно написаны руки, но восторженное замечание Тургенева, что, увидев их, он «начинает верить в русскую живопись», нужно отнести за счет обычной манеры Тургенева преувеличивать; вполне уместно звучит ироническое замечание Крамского: «все-таки как-то странно говорить о будущности искусства по живописи рук» (письмо к Репину от 29 октября 1874 г.).[240] И в данном случае тем более странно, что хотя Репин действительно был «великим знатоком, мастером и истолкователем рук»,—тургеневские руки далеко не лучшие на репинских полотнах этого периода... Портрет темноват по колориту, желтовато-красный цвет лица неприятен.

И. Э. Грабарь справедливо видит в этом портрете все признаки увлечения Репина Рембрандтом и старыми мастерами, те самые признаки, которые сказываются и на портрете Стасова, написанном Репиным незадолго перед тем. Но если стасовский портрет, несмотря на недостатки живописи, все же дает превосходную характеристику оригинала, то тургеневский этим не отличается. В портрете Тургенева никак не отражены те черты его характера, которые неизменно отмечали современники. Острой характеристики Тургенева в репинском портрете мы не найдем; повидимому, уловить ее было необычайно трудно; во всяком случае, все художники, писавшие Тургенева, как указывает Крамской, неизменно жаловались, что «в этом лице нет ничего выдающегося, ничего отличающего скрытый в нем талант».[241]

В те годы Репин уже великолепно умел передавать сходство, но и в этом смысле портрет Тургенева оставляет желать многого. Достаточно сопоставить описания внешности Тургенева, сделанные мемуаристами, с изображением, принадлежащим кисти Репина, чтобы убедиться в этом. В год, когда был создан парижский вариант портрета, Тургенев уже вступил во вторую половину шестого десятка своей жизни, в последнее свое десятилетие. В этом году с ним познакомился Гюи де Мопассан: «В первый раз я встретился с Тургеневым у Густава Флобера. Отворилась дверь—явился гигант. Гигант с серебряной головой, как было бы сказано в волшебной сказке. У него были длинные седые волосы, густые седые брови и большая седая

голова, настоящей белизны серебра, отливающей блеском, сиянием, и окруженное этой белизной доброе, спокойное лицо, с чертами несколько крупными. И у этого колосса были жесты детские, боязливые и сдержанные. Он говорил очень тихо, голос его был несколько мягок».[242]

Год спустя с Тургеневым познакомился американский писатель Генри Джемс: «Меня прежде всего поразила его великолепная мужественная фигура... Глубокая, мягкая, любящая душа была заключена в колоссальное, изящное тело и эта комбинация была необычайно привлекательна... Тургенев был очень высокого роста и обладал широким, здоровым телосложением. Голова его была поистине прекрасна и хоть черты лица не отличались правильностью—оно обладало большой оригинальной красотой. У него была чисто русская физиономия с чрезвычайно мягким выражением, и в глазах его—самых добродушных глазах в мире—сияла глубокая меланхолия. Обильные, прямо ниспадающие волосы были белы как снег, такова же была и борода, которую он носил коротко подстриженной».

Краткая запись в автобиографии М. М. Антокольского посвящена внешности Тургенева: «Его величественная фигура, полная и красивая, его мягкое лицо, окаймленное густыми, серебристыми волосами, его добрый взгляд имели что-то ласкающее, но вместе с тем и что-то необыкновенное; он напоминал дремлющего льва: одним словом,—Юпитер».[243]

П. М. Ковалевский, беллетрист, поэт и художественный критик, часто встречавшийся с Тургеневым, несколько иначе описывает его наружность: «О ней говорят или как о необычайно изящной, или как о наружности великана,—пишет он.—Французы так-таки и называют его великаном (un géant). А между тем о ней всего ближе можно выразиться, что она была изящно-груба, барски-аляповата в смысле старого настоящего барства, еще по-русски здорового, на приволье наследственных тысяч десятин и тысячи душ, мускульно-развитого и только покрытого французским лаком... Тургенев был изящен по манерам, тонок по обращению (когда не ломался), по вкусам, но уж отнюдь не по чертам лица, которые были крупны все, кроме глаз; не по складу тела, тяжелого и мешковатого. За улыбку этих маленьких светлых, подслеповатых глаз женщины

обожали его как мужчину, мужчины—почти как женщину. И точно, улыбались эти глаза совсем особенно, по-тургеневски: так ни у кого они не улыбались».[244]

Лаконичную зарисовку внешности писателя дает П. А. Кропоткин, познакомившийся с ним в 1878 г.: «Он был очень красив: высокого роста, крепко сложенный, с мягкими седыми кудрями. Глаза его светились умом и не лишены были юмористического огонька, а манеры отличались простотой и отсутствием аффектации... Голова его сразу говорила об очень большом развитии умственных способностей».[245]

И, наконец, в семидесятых годах с Тургеневым встретился в Петербурге Н. С. Русанов: «Меня поразили прежде всего громадность, мощь, пышность его фигуры... На громадном, благообразном, очищенном лице,—я чуть было не написал «лике»,—Тургенева шестьдесят лет не оставили почти ни морщинки. Эффектно-седые волосы, белая борода только еще больше оттеняли поразительную моложавость этого наполовину библейского, наполовину джентльменского лица... Он, и сидя за чайным столом, был выше нас целой головой».[246]

Лишь самые общие, самые поверхностные черты внешности Тургенева, бросавшиеся в глаза современникам, запечатлены на портрете, написанном Репиным. Интеллектуальную значительность внешнего облика Тургенева Репину передать не удалось.

Надо иметь в виду, что сам Тургенев отзывался о своих изображениях так: «нет ни одного схожего портрета, на который бы я мог указать..., не выхожу я похожим на портретах—и конец».[247] В письме к Полине Виардо (от 11/23 марта 1871 г.) Тургенев утверждал, что его портреты «редко удаются». Парижский собеседник писателя, журналист Б. Чивилев, сообщает, что «сам Тургенев был всегда очень недоволен своими изображениями». Встретившись в Париже 15 июля 1880 г. с Тургеневым, Стасов со свойственной ему резкостью произнес: «все до сих пор Ваши портреты мерзки и отвратительны».[248]

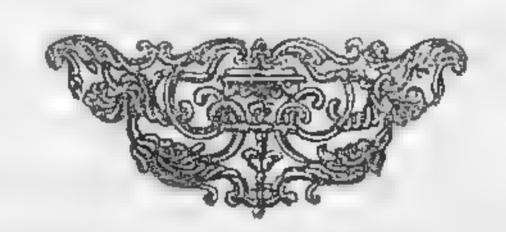
И все же место, занимаемое репинской работой в ряду других портретов Тургенева этих лет, отнюдь не последнее. Так, сравнивая еще в 1876 г. портреты Тургенева работы Харламова и Репина, Крамской писал Третьякову

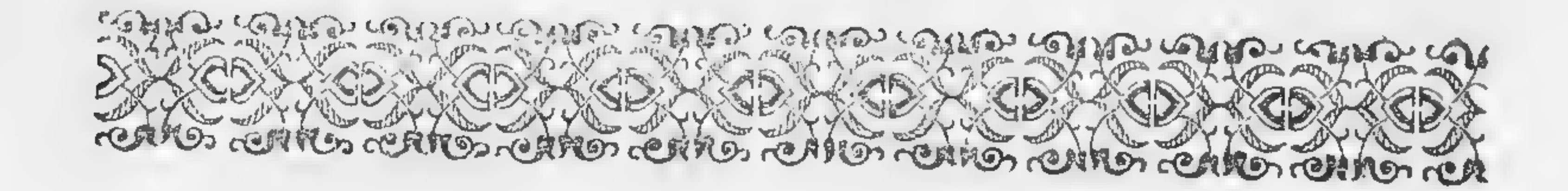
(из Парижа, от 6 июня 1876 г.): «Портрет Тургенева работы Харламова в «Салоне» мне не понравился, может быть потому, что он в «Салоне». Мне показалось, что Репина портрет не так уже дурен. Каждый в своем роде имеет и достоинства и недостатки—и один другого стоит».[249] П. М. Ковалевский, обрисовывая в своих воспоминаниях некоторые черты тургеневского характера, заканчивает свой отрывок так: «Совокупите все эти черты, и только тогда предстанет некоторый облик Тургенева. Говорю «некоторый», потому что сужу по его облику живописному, который не передан никем сполна. Даже у таких мастеров, как Перов, К. Маковский, Репин,—Тургенев еще не Тургенев. У одного он почти монументально строг, у другого до приторности сладок, у третьего как бы и тот, да не тот. Портрет Харламова я не видел, но слышал, что и он не передает Тургенева». Разбирая, вскоре после смерти писателя, его прижизненные изображения и придя к выводу, что «у нас нет хороших его портретов», П. П. Гнедич, лично знавший Тургенева, пишет: «Портрет, деланный Репиным в Париже (что висит в московском музее, в доме Пашкова), писан довольно сочно, но сильно хромает сходством. Харламов оказался разве колоритнее Репина, но и только».Те же, кто имел возможность сравнивать портрет Харламова непосредственно с оригиналом, давали портрету невысокую оценку. Так, американский писатель Генри Джемс, познакомившийся с Тургеневым в 1877 г., пишет в своих воспоминаниях: «В первом этаже дома на Rue de Douai находилась картинная галлерея, в которую он пригласил меня при первом же свидании, с целью показать свой портрет, выполненный одним русским художником, жившим тогда в Париже. Самое большое, что можно было сказать о портрете,—это—он был выполнен «порядочно», в особенности когда приходилось глядеть на него рядом с живым оригиналом». Не понравилось харламовское полотно и А. Н. Бенуа («мало-характерный портрет Тургенева»).[250] По мнению же И. Э. Грабаря, «Третьяков был прав, считая портрет [работы Репина] не вполне удавшимся, но из четырех известнейших портретов знаменитого писателя—перовского (в Третьяковской галлерее, 1872 г.), харламовского (в Русском музее 1875 г.), похитоновского (в Третьяковской гал-

лерее, 1882 г.) и репинского—последний все же приходится признать лучшим». Сохранилась запись беседы Репина с Николаем Николаевичем Ге, автором пятого портрета Тургенева, написанного в ту же эпоху (1871 г.). Разговор этот весьма характерен. Осенью 1880 г. Репин приехал на хутор Ге. «На стене в зале висело несколько портретов: уже знакомые мне портреты Герцена (копия) и Костомарова и портреты Некрасова и Тургенева, которых я еще не видел—эти мне не понравились: беловатые с синевой, плоско и жидко написанные трепаными штрихами. «А вы еще их не видели? Ну, как находите?»—спросил Николай Николаевич.—«Как-то странно белы, особенно Тургенев, без теней совсем»,—ответил я. «Да, но ведь это характер Ивана Сергеевича. Знаете, Тургенев—ведь это гусь, белый, большой, дородный гусь по внешности. И он все же барин»... [251]

Существует свидетельство одного современника о портрете Тургенева работы Ге: «Н. Н. Ге, составивший себе превосходную репутацию портретом Герцена, подорвал ее портретом Тургенева. Это чуть ли не самая плохая его работа». Свидетельство это интересно тем, что его высказал литератор, которому было известно, как оценивал портрет работы Ге сам Тургенев.[252]

Репин не обрел удачи в портретах Тургенева; но он мог бы заявить в свое оправдание, что его постигла участь всех художников, писавших Тургенева.





VIII

ОТНОШЕНИЕ РЕПИНА К ТВОРЧЕСТВУ ТУРГЕНЕВА

Работа наша была бы неполной, если бы мы не остановились на отношении художника к творчеству писателя.

Мы склонны считать, что и тут Репин испытал немалое влияние Стасова. Непосредственных ранних откликов Репина на произведения Тургенева не существует. Лишь в мемуарном отрывке «Бурлаки на Волге», написанном в 1908 г., Репин, вспоминая последние дни своего пребывания на Волге, осенью 1870 г. вместе с художниками Ф. А. Васильевым, Е. К. Макаровым и братом Василием, пишет: «Вечера стали длиннее, и мы впервые подумали о чтении», и далее: «Нашелся Тургенев. Вот, думали, где душу отведем. Увы! От книги пошел приторный флер д'оранж... Романтизм, совсем не в нашем духе. Нам показалось все это сентиментальностью и претила эта праздная помещичья среда». К этому же эпизоду относится, очевидно, отзыв Репина о произведениях Тургенева, который приводит Стасов в письме к Л. Н. Толстому: «Я помню, еще в 1873 г. Репин, тогда еще юноша, едва кончивший классы в Академии, сидел на Волге, писал свой chef d'oeuvre — «Бурлаков» и писал мне оттуда: «Эти дни пробовал я читать Тургенева. Просто н е л ь з я. Как жидко! Как непитательно!» (от 19 сентября 1906 г.).[253]

Однако Репин хорошо знал все написанное Тургеневым. В своих письмах и статьях он часто упоминал и цитировал те или другие выражения тургеневских персонажей. В письме к Стасову из Италии от 7/19 августа 1873 г.

Репин, сообщая, что Адриан Прахов в восторге от Всемирной выставки в Вене, продолжает: «Но о русском отделе отзывался с сокрушенным презрением и тошнительным унынием; впрочем, всю его горькую злобу... можно спокойно прочесть в романе Тургенева «Дым», слова Потугина. Слово в слово». В конце 1873 г., жалуясь в письме к Крамскому, что «после Италии французская живопись ужасно груба и черна, эффекты тривиальны, выдержки никакой», Репин делает вывод: «Мы ужасно озлоблены и переживаем реакцию вкусов. «Так мозг устроен и баста»— говорит Базаров». В другом письме к Стасову (от 10 октября 1876 г.) Репин писал: «Как видите я в Чугуеве, «на самом дне реки», как выражается Лаврецкий («Дворянское гнездо»)». Позже в своих известных «Письмах об искусстве» Репин цитировал слова Потугина в «Дыме»: «Русская интеллигенция уже только сконфузилась, когда над ней около этого времени прогремели знаменитые слова обожаемого тогда автора: «Двадцать лет поклонялись ничтожной личности Брюллова». [254] Там же Репин, именуя Базарова «увлекательным героем этого времени», приводит базаровское изречение: «Сам Рафаэль гроша медного не стоит, да и они не лучше его». В мемуарном отрывке «В шестидесятых годах» Репин пишет: «Из литературы два героя как образчики для подражания преобладали в студенчестве: Рахметов и Базаров». В воспоминаниях о Серове Репин снова ссылается на Тургенева: «Роли самодовольных героев умеют использовать немцы: Лемм (в «Дворянском гнезде»), когда ему удалось, наконец, произвести, как ему показалось, нечто, сейчас же встал в позу и сказал патетически: «Да, это я сделал, потому что я великий музыкант».

Однако все это цитаты, а отзывов о тех произведениях Тургенева, из которых они заимствованы, у Репина мы не найдем.

Зато о «Нови», появившейся в январской и февральской книжках «Вестника Европы» 1877 г., Репин высказался очень подробно. Уже самый замысел романа—попытка показать безнадежность народнической пропаганды в деревне и обреченность идеи «хождения в народ»,—замысел, демонстрирующий неверие автора в революционные силы русского крестьянства, не мог не вызвать от-

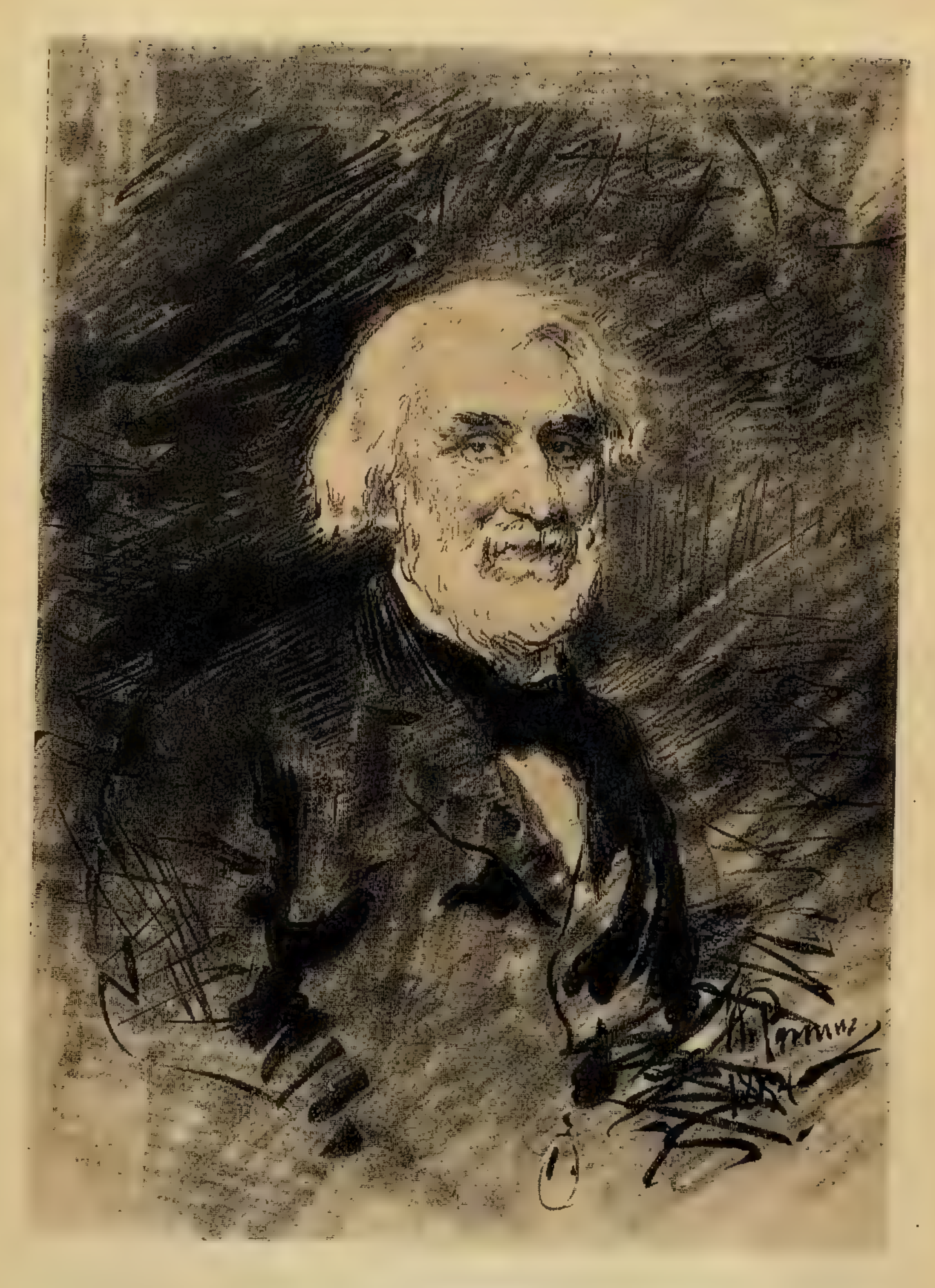
клика у Репина. Кроме того, в романе прямо отразились споры Тургенева со Стасовым—и это тоже не могло не задеть Репина за живое. В «Нови» Стасов выведен под именем Скоропихина, «нашего всероссийского критика, эстетика и энтузиаста». Тургенев изобразил своего постоянного антагониста в резко карикатурном виде. Вот как характеризует Скоропихина Паклин, один из персонажей романа: «Что за несносное создание! Вечно закипает и шипит, ни дать ни взять бутылка дрянных кислых щей... Половой на бегу заткнул ее пальцем вместо пробки, в горлышке застрял пухлый изюм—она вся брызжет и свистит—а как вылетит из нее вся пена—на дне остается всего несколько капель прескверной жидкости, которая не только не утоляет ничьей жажды, но причиняет одну лишь резь... Converted Converted Превредный для молодых людей индивидум». В другом месте «Нови» отражена полемика Стасова с Тургеневым о нем самом, о Репине. Сообщив читателю, что «этот же Скоропихин, знаете—наш исконный Аристарх» хвалит плохих певцов, Тургенев продолжает с иронией: «Это, мол, не то, что западное искусство! Он же и наших паскудных живописцев хвалит!,—Я—мол, прежде сам приходил в восторг от Европы, от итальянцев—а услышал Россини и подумал: Э! э! Увидел Рафаэля... э! э!—И этого э! э! нашим молодым людям совершенно достаточно, и они за Скоропихиным говорят э! э!—и довольны, представьте». Строки эти были написаны в начале 1875 г., т. е. как раз в период самых ожесточенных споров Тургенева со Стасовым о Репине и после напечатания в «Пчеле» писем, в которых Репин «отрицал» Рафаэля.

Несмотря на все эти выпады против него самого и против Стасова, Репин отнесся к «Нови» совершенно терпимо. В февральском письме 1877 г. он писал Стасову: «Новь», наконец, прочел всю. Что ни говорите, а эта вещь гораздо лучше всех его последних вещей; много натуры есть. Конечно, есть много нелепостей, например Фимушка и Фомушка (к чему это?!!). Потом не мог не задеть Вас (в Скоропихине) и «наших паскудных живописцев», это говорит ничтожный Паклин, который ничего не понимает в живописи; вообще это ему ни к селу, ни к городу. Но Соломин говорит одно очень важное слово: «Чиновник—чужак». Это хорошо».

Стасову пришелся не по вкусу примирительный отзыв Репина, и в ответном письме—не сохранившемся—он, повидимому, с укоризной спросил художника, чем же ему все-таки понравился новый роман. «Я Вам не выяснил, почему мне нравится «Новь»,—отвечает Репин Стасову 29 марта 1877 г.:—во-первых, она не так дрянна, как его мелкие произведения, перед «Новью», после «Дыма»; вовторых есть кое-где натура, например: Маркелов, Машурина, Остродумов и даже Соломин. Но, конечно, это произведение слабое и имеет право на название лишь повести, с весьма слабой и противной авторской тенденцией и нелепейшей композицией. Это раздраженный, щепетильный барин, желающий выразить презрение и постоянно трусящий за собственное достоинство, он боится кланяться, боится и не понравиться грубым высокомерием. А запас правдивого наблюдения истощился».[255]

Вскоре после смерти Тургенева вышел том «Первого собрания» писем его, где, в частности, было напечатано то письмо к Полонскому, в котором Тургенев отрицательно отозвался о Репине («непризнанный гений»). В ответ на вопрос Стасова Репин сообщил ему 14 ноября 1884 г.: «Тургенева писем я не читал, думаю, что это не особенно интересно. А «Стихотворение в прозе», посвященное Вам Тургеневым, прочтут все. Оно на таком видном месте». Репин имеет в виду впервые напечатанное в те же недели тургеневское стихотворение в прозе под названием «С кем спорить?». Тургенев перечислял всех тех, с кем спорить можно: «спорь даже с глупцом!» и заканчивал свои советы шутливым предостережением: «не спорь только с Владимиром Стасовым».[256]

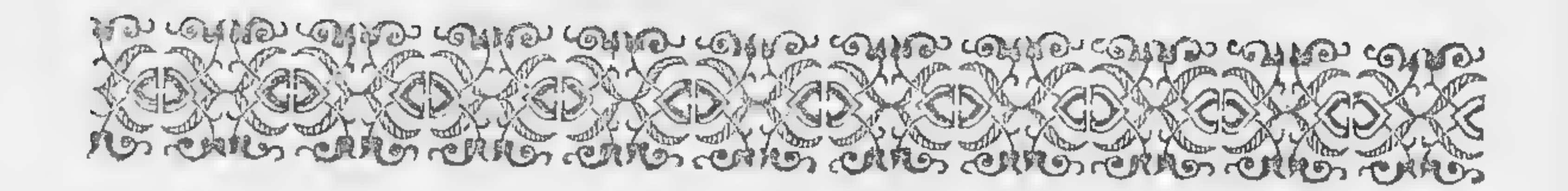
Но отдельные особенности произведений Тургенева, которые были чужды Репину, ни на минуту не заслоняли от него огромного значения тургеневского творчества в целом. Когда Третьяков предложил Репину написать портрет реакционера Каткова, художник отказался, сославшись на то, что увековечивать следует «лишь лиц, дорогих нации,—ее лучших сынов, принесших положительную пользу своей бескорыстной деятельностью на пользу и процветание своей родной земли, веривших в ее лучшее будущее и боровшихся за эту идею»,—и среди «лиц, дорогих нации», назвал и Тургенева. Письмо, в котором Репин



И. С. ТУРГЕНЕВ
Рисунок тушью работы И. Е. Репина, 1884 г.
Художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов

отказывался писать портрет Каткова, он закончил так: «Неужели этих людей ставить на ряду с Толстым, Некрасовым, Достоевским, Шевченко, Тургеневым и другими» (письмо от 8 апреля 1881 г.). Через два года в письме к художнику Н. И. Мурашко Репин называл Тургенева в ряду тех деятелей русской культуры, идеалы которых ему близки и дороги.





IX

ТУРГЕНЕВ О РУССКОЙ ЖИВОПИСИ В ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ

Репин еще при жизни Тургенева вполне объективно расценивал исторические заслуги его перед Россией и русской культурой.

И во взглядах Тургенева на русскую живопись, и в частности, на живопись Репина, многое, несомненно изменилось в последние годы его жизни. Изменилась и его оценка передвижничества; в это время он уже признавал самостоятельность, оригинальность и народность в отечественном искусстве. Это явствует хотя бы из того письма от имени Общества русских художников в Париже, с которым Тургенев, в качестве секретаря этого Общества, обратился к Крамскому по поводу организации выставки картин русских мастеров. Написанное за несколько месяцев до смерти (6 декабря 1882 г.), письмо это может быть названо своего рода программным документом,—настолько четко Тургенев сформулировал здесь свой взгляд на ход развития русской живописи: попрежнему самое большое зло для молодых русских мастеров он видит в голой тенденциозности и считает своим долгом предостеречь их от нее. В этом же письме Тургенев в качестве образцового произведения называет «Бурлаков», имевших огромный успех на Всемирной парижской выставке в 1878 г. «Несомненно то,—пишет Тургенев,—что французское общество заинтересовалось русским художеством именно с тех пор, как оно получило самостоятельность и выказало ориги-

нальность—стало русским, народным. (То же самое произошло во Франции и с нашей литературой). Но это самое и налагает на нас обязанность строгого и беспристрастного выбора. Произведения нашей школы, в которых еще выказывается тенденциозность, подчеркивание (обыкновенный признак всего еще молодого, незрелого) должны быть удалены как несвободные воспроизведения народной жизни, как обремененные задней мыслью. Это козыряние, щеголяние самобытностью, большей частью сопряженное с слабостью техники и долженствующее служить ей заменою, немедленно бросается в глаза и охлаждает, особенно людей европейских, у которых долгий опыт развил вкус и чутье фальши. Примером могут служить «Бурлаки» Репина, произведения Верещагина, которые имели здесь знаменательный успех, между тем как иные, тоже якобы народные картины, на которые я указывать не стану, потерпели полное фиаско. Тенденция в художестве, в поэзии и т. д. уже самым именем своим выдает себя: она не есть достижение». Кончает Тургенев так: «Я подумал, что в среде наших художников выражение этих мыслей могло иметь некоторое значение».[257]

Стасов считал, что «Тургенев, великий писатель, был в своих романах и повестях по-русски реален и правдив», но «он никогда не узнал и не полюбил нового русского искусства... Он никогда не уразумел ни его стремлений, ни его успехов и побед». Конечно, такое мнение могло возникнуть у Стасова лишь в пылу некоей запоздалой полемики с покойным писателем (строки эти написаны Стасовым в 1888 г.).[258] В действительности же у него не было никаких оснований отрицать интерес Тургенева к новому русскому искусству. Правда, Тургенев не оставил подробных оценок того, что́ именно в последние годы своей жизни считал он положительным и передовым в явлениях искусства родной страны. Но даже по дошедшим до нас отрывочным свидетельствам видно, как восторженно относился он ко многим русским мастерам, особенно к тем из них, кто упорно учился запечатлевать в своих произведениях жизнь. Тургенев с полным правом мог писать Стасову в самый разгар их споров: «Хотя я и не слыву завзятым патриотом, однако всякое проявление поэзии и искусства на Руси меня глубоко радует». И не пустой фразой были

слова Тургенева, сказанные тому же Стасову: «Родному художеству радоваться я буду первый». И действительно, Тургенев одним из первых горячо приветствовал Антокольского и охарактеризовал его как «новое проявление русского искусства». В 1874 г. на III Передвижной выставке Тургеневу понравились портретные работы Крамского, а «Этюд мужика» он даже «желал очень купить, но он был уже продан». [259] Увидев впервые в 1876 г. картины Верещагина, Тургенев спешит сообщить Третьякову, что они поразили его «своей оригинальностью, правдивостью и силой» (письмо от 6 июня 1876 г.). [260] Когда в Париже в 1879 г., открылась выставка картин Верещагина, Тургенев посвятил ей во французской прессе специальную статью и гордился своей прозорливостью: «успех [Верещагина] без колебания предсказанный мною превзошел мои ожидания»;[261] своим же друзьям в России он радостно писал, что картины Верещагина «производили великое впечатление».[262] Тогда же во французской прессе сообщалось: «Говорят, будто русский романист Ив. Тургенев намеревается написать историю г. Верещагина».[263] В 1881 г. Тургенев многое сделал, чтобы широко популяризировать в Париже картину А. И. Куинджи «Вид Днепра при лунном свете», которая ему очень нравилась.[264] В конце 1882 г. Тургенев самым положительным образом говорил о В. И. Сурикове и В. М. Васнецове. С восторгом Тургенев отзывался о «небольших, но замечательных картинах Похитонова».[265] В последние годы в кабинете Тургенева висел вариант «Московского дворика» В. Д. Поленова.[266] Об интересе к русскому искусству, который постоянно проявлял Тургенев в этот период своей жизни, свидетельствует Альфонс Додэ: «За два месяца до смерти Тургенев повел меня в картинную галлерею [Виардо], и показал мне работы своих национальных художников; постой казаков, поля, ландшафты той теплой России, которую он нам описывал».[267]

Знаменательно, что в том же обращении к Крамскому, среди русских художников, имевших успех за границей, Тургенев уже не упоминает Харламова, хотя он попрежнему имел в Париже большой успех, и еще более знаменательно, что подлинно «народным» произведением Тургенев именует теперь картину «Бурлаки». Между тем даже

Крамской, почитатель Репина, отмечал в свое время некоторую подчеркнутость идейного замысла репинской картины: «Идея в «Бурлаках» есть помимо воли Репина, она в самом факте, а то, что он умышленно прибавлял, только, по-моему, ослабило силу впечатления» (из письма Крамского к Стасову от 1 декабря 1876 г.). Но если раньше Тургенев мог счесть этот недостаток решающим, то теперь он уже прощал художнику некоторую предвзятость темы и излишнюю обнаженность авторского идейного замысла. В эти годы он понимал, что «Бурлаки» знаменуют важнейший этап в росте русского национального искусства.

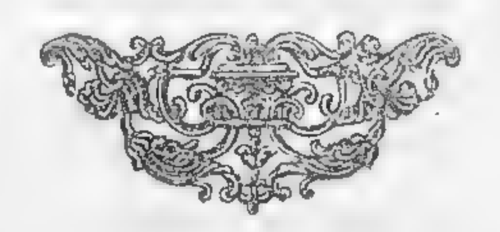
Приезды Тургенева в Россию были кратковременны и потому он мало знал репинские произведения последующих лет. После возвращения Репина на родину картины его были впервые выставлены в 1878 г. на VI Передвижной выставке. Тургенев не был на ней, но, возможно, что лучшее репинское произведение из показанных здесь—«Протодьякон»—он видел в том же году на Всемирной выставке в Париже. Возможно также, что в следующем году, когда Тургенев приезжал в Россию, он смотрел на VII Передвижной выставке «Царевну Софью». Некоторые работы Репин мог показать писателю на своей московской квартире, где происходили сеансы (правда, в это время Репин ничего значительного не создавал, но тогда им уже были задуманы такие картины как «Крестный ход в Курской губернии», для которой он уже писал этюды, и «Запорожцы», которые ко времени московских встреч с Тургеневым существовали в карандашном эскизе). В 1880 г. Репин выставил лишь мало интересный портрет Е. В. Сапожниковой. И, наконец, в последний приезд Тургенева в Россию, в 1881 г., на IX Передвижной выставке появились репинские «Вечерницы», портреты Писемского и Мусоргского. Однако у нас нет свидетельств, что на этой выставке Тургенев был. Самые же значительные творения Репина, которые поставили его имя в один ряд с именами художников мирового масштаба, были созданы и выставлены в последующие годы: на XI Передвижной выставке 1883 г. демонстрировался «Крестный ход в Курской губернии», на XII выставке 1884 г.—«Не ждали», на XIII выставке 1885 г.—«Иван Грозный». Тогда же Репин написал не-

сколько великолепных портретов, но всего этого Тургенев уже видеть не мог. Однако нельзя сомневаться, что эти полотна заставили бы Тургенева совсем по-иному, чем в годы парижского знакомства с Репиным, оценить блестящий талант и огромное мастерство художника; он увидел бы в Репине первоклассного мастера мировой живописной культуры. Эти полотна окончательно убедили бы его в плодотворности борьбы передвижников с мертвенным академизмом, против которого сам Тургенев выступал в годы своей молодости. И, наконец, Тургенев безусловно приветствовал бы победу идейного реализма, одним из самых блестящих представителей которого был Репин.

Уже глубоким стариком, через пятьдесят с лишним лет после парижских встреч с Тургеневым, Репин получил от К. И. Чуковского отрывки из тургеневских писем, в которых Тургенев благожелательно отзывался о нем. Репин ответил 29 апреля 1927 г.: «Вашими выписками из тургеневских писем я удивлен: я был уверен, что Тургенев не считал меня талантом. Между русскими он считал самым талантливым художником Харламова (есть даже такой отзыв его о Харламове, в письмах к Стасову: «Харламов—теперь лучший портретист в Париже, а следовательно, и во всем мире»)». В действительности же Тургенев отнюдь не навсегда предпочел Репину художника, который вошел в историю русской живописи как «салонный кондитер».[268] Недаром в 1882 г. он восхищался «Бурлаками». Тургенев склонен был преувеличивать значение Харламова всего в течение трех лет, т. е. с 1874 по 1876 гг., а подлинный расцвет Репина начался уже после возвращения его в Россию, что совпало с периодом болезни Тургенева и его смертью.[269]

Острота и противоречивость отношений между Тургеневым и Репиным вызывалась присущим им обоим взволнованно-страстным интересом к искусству,—самому дорогому и важному, что было в их жизни. Их личные расхождения, их не всегда благожелательные отзывы друг о друге,—во всем этом ясно слышны отголоски идейных споров эпохи,—споров, в процессе которых созревало русское искусство, формировались и осмыслялись его основы: самобытность, реализм, народность. Эти начала были равно близки и Репину и Тургеневу, они питали ху-

дожественное миросозерцание и творческую практику обоих этих славных деятелей нашей культуры. Но к постижению и к освоению этих начал каждый из них шел своим особым путем, и каждый из них считал именно свой путь правильным. Со временем острота противоречий сгладилась, на первый план выступило то, что сближало Репина с Тургеневым, роднило их между собой, и что было, вместе с тем, исторически наиболее ценным, наиболее прогрессивным в их творчестве. Перед судом взыскательного потомства имена Репина и Тургенева стоят рядом как имена колоссов русской художественной культуры.





ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ф. Буслаев, Исторические очерки русской народной словесности и искусства. П., изд. Д. Кожанчикова, 1861, т. II, стр. 201.

[2] А. Алферов, Городская галлерея Павла и Сергея Третьяковых (сравнительный очерк развития русской живописи и литературы), —«Искусство и наука» 1896, № 1, стр. 54.

[3] Д. Райхин, Художники-реалисты, служившие своему народу (Некрасов и «передвижники»), —«Литература и школа» 1937, № 6, стр. 81—100.

[4] Н. Коваленская, Некрасов и русская живопись XIX века, —сб. «Творчество Некрасова» под ред. А. Еголина (т. III Трудов Московского института истории, философии и литературы. Филологический факультет). М., 1939, стр. 118—144.

[5] А. Турунов, Братья А. П. и Н. П. Чеховы и И. И. Левитан, — «Искусство» 1938, № 4, стр. 107—115.

[6] А. Блок, «Без божества, без вдохновенья»,— Собрание сочинений. Изд. писателей в Ленинграде, 1936, т. X, стр. 200.

[7] С. Дурылин, Врубель и Лермонтов, —«Литературное наследство» 1945, № 45—46 (второй лермонтовский том; печатается).

[8] Е. Некрасова, Н. В. Гоголь и А. А. Иванов. Их взаимные отношения,—«Вестник Европы» 1883, № 12, стр. 611—654.

[9] О некоторых чертах отношения Гоголя к Иванову см. статью (1846 г.) «Исторический живописец Иванов»; Н. Гоголь, Сочинения. Под ред. В. Каллаша. П., изд. Брокгауз-Эфрон, т. VIII, стр. 129—139.

[10] Н. Машковцев, История портрета Гоголя,—сб. «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования». Под ред. В. Гиппиуса. Л., изд. Академии Наук СССР, 1936, т. II, стр. 421.

[11] Ценный материал для обрисовки эволюции их отношений содержится в письмах Иванова к Гоголю. До наших дней дошло до сорока писем Иванова, но они разбросаны по разным публикациям. Кроме статьи Некрасовой, письма Иванова к Гоголю см. в книге: М. Боткин, Александр Андреевич Иванов,его жизнь и переписка. П., 1880; в статье В. Зуммера, Неизданные письма Ал. Иванова к Гоголю,—«Известия Азербайджанского гос. университета им. В. И. Ленина» 1925, т. IV—V; в публикации Н. Морачев-

ского, Письма к Гоголю,—сб. «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», 1936, т. 1.

[12] А. Герцен, А. Иванов,—«Колокол» 1858, № 1, от 1 сентября.—Об отношениях Герцена с Ивановым см. также статью Г. Серого, Александр Иванов,—«Искусство» 1933, № 5, стр. 85—86, где дано факсимильное воспроизведение письма Иванова к Герцену от 1 августа 1857 г.; письма Герцена к А. А. Иванову и М. П. Боткину см. в публикации «Из несобранных писем А. И. Герцена»,—сб. «Звенья» 1936, VI, стр. 319—322.

[13] Н. Огарев, Памяти художника,—«Полярная звезда» 1859, кн. V, июль.

[14] [Н. Чернышевский], Заметка,—«Современник» 1858, № 11; ср. его Полное собрание сочинений. П., изд. М. Н. Чернышевского, 1906, т. X, ч. 2, стр. 105—109.

[15] «Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка». Вступительная статья и примечания С. Яремича. Л., изд. «Academia», 1930.

[16] Т. Сухотина-Толстая, Друзья и гости Ясной Поляны. М., изд. «Колосс», 1923, стр. 34.

[17] Из письма к В. В. Стасову от 14 июня 1894 г.; см. «Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878—1906 гг.» Редакция и примечания В. Комаровой и Б. Модзалевского. Л., «Прибой», 1929, стр. 128.

[18] С. Дурылин, Репин и Гаршин. Из истории русской живописи и литературы. М., ГАХН, 1926.

[19] Другая глава нашей работы—«И. Е. Репин и А. М. Горький» одновременно выходит в свет в изд. «Искусство».

[20] И. Крамской, Судьбы русского искусства,—сб. «Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи (1837—1887)». П., изд. А. Суворина, 1888, стр. 627.

[21] М. Клеман, Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева. Под ред. Н. Пиксанова. Л., «Academia», 1934, стр. 198—200.—Приводимые нами даты поездок И. С. Тургенева и пребывания его в разных местах почерпнуты из этой работы.

[22] См. письмо Тургенева к Полине Виардо от 27 февраля /11 марта 1871 г. в издании «Ivan Tourguéneff. Lettres à madame Viardot publiées et annotées par E. Halpérine-Kaminsky». Sixième mille. Paris, Bibliothèque Charpentier, 1926, p. 260—262.

[23] В. Стасов, Двадцать писем Тургенева и мое знакомство с ним,—«Северный вестник» 1888, № 10, стр. 151 и 163.—В дальнейшем воспоминания Стасова и письма Тургенева к нему цитируются нами по этой публикации, но текст писем воспроизведен там неточно, с пропусками и неправильными датами; благодаря сохранившимся в Рукописном отделении Ленинградской публичной библиотеки автографам писем Тургенева мы имеем возможность цитировать их в исправленном виде.

[24] В своих воспоминаниях (стр. 151—152) Стасов неправильно относит пребывание Тургенева в Петербурге в 1871 г. к марту и апрелю, а осмотр статуи Антокольского—«спустя несколько недель» после собрания 4 марта; ошибки эти объясняются тем, что Стасов писал свои воспоминания по памяти, спустя семнадцать лет.

[25] «Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, пись-

ма и статьи». Под ред. В. Стасова. П., изд. М. Вольф, 1905, стр. 953.

[26] И. Репин, Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству,—«Ежемесячные литературные приложения к «Ниве» 1894, № 11, стр. 525.—Перепечатано в отдельном издании воспоминаний И. Репина «Далекое-близкое», под редакцией и с предисловием К. Чуковского. М., изд. «Искусство», 1937, стр. 375.

[27] Цитируя этот отрывок из воспоминаний Репина в книге «Николай Николаевич Ге. Его жизнь, произведения и переписка» (М., изд. «Посредник», 1904, стр. 221), Стасов дает некоторые уточнения.

[28] В. С[тасов], Хроника,—«С.-Петербургские ведомости» 1871, № 311, от 11 ноября.—Редакторы Собрания сочинений В. В. Стасова, предпринятого в 1894 г., очевидно, упустили эту статью из виду, так как в это издание она не вошла. Нет указаний на это интереснейшее первое выступление в печати Стасова о молодом Репине и в библиографии его работ; см. Л. Яковлева, Труды В. В. Стасова,—в изд. «Незабвенному Владимиру Васильевичу Стасову. Сборник воспоминаний». П., 1910, стр. VII—VIII.

Через месяц после появления этого отзыва Стасов в статье о I Передвижной выставке опять вспомнил Репина, хотя Репин в этой выставке и не участвовал. «Мы не сомневаемся,—заканчивает Стасов свою статью,—много тысяч людей перебывает на нынешней выставке, и твердо уверены, что большинство будет всякий раз заходить и в соседнюю залу, где на выставке учеников Академии красуется чудесная программа г. Репина «Воскрешение Иаировой дочери»; см. В. Стасов, Передвижная выставка,—«С.-Петербургские ведомости» 1871, № 338, от 8 декабря; ср. В. Стасов, Собрание сочинений. П., тип. М. Стасюлевича, 1894, т. 1, отд. 2, стр. 342.

[29] По автографу нами исправлена явно ошибочная датировка письма в журнальной публикации: «Воскресенье, 25 декабря (10 ноября) 1871 г.»

В бумагах Тургенева, хранящихся в семье Виардо, находятся два неизданных письма Стасова этого периода; см. «Manuscrits parisiens d'Ivan Tourguènev. Notices et extraits». Par André Mazon. Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1930, p. 107.

[30] И. Грабарь, Репин. Том первый. От первых шагов до эпохи расцвета. М., Изогиз, 1937, стр. 76.—Все дальнейшие ссылки на данного автора имеют в виду эту монографию.

[31] И. Репин, О картине «Славянские композиторы»,—«Нива» 1914, № 1, стр. 9—10; перепечатано в сб. «Далекое-близкое», стр. 269—270.

[32] Официальное открытие зала с репинской картиной состоялось 10 июня. В «Русских ведомостях» 9 июня было напечатано под заголовком «Славянский базар» следующее объявление: «Завтра, в субботу, 10-го сего июня, с 8 часов вечера осмотр Русской Палаты и выставка, при вечернем освещении, картины известного художника императорской Академии И. Е. Репина. Картина изображает группу русских, польских и чешских композиторов и некоторых лиц, оказавших особые услуги музыкальному искусству в России: Глинка, Даргомыжский, Серов, Верстовский, Бортнянский, Вар-

ламов, кн. Одоевский, А. и Н. Рубинштейны, Сметона, Направник, Шопен, Монюшко и другие. Во время выставки играет славянский оркестр под управлением известного цитриста Ф. М. Бауэр. Плата за вход 50 коп.»

[33] Письмо это опубликовано Стасовым с пропусками, которые восстановлены нами по автографу. Дата письма и публикации приведена явно ошибочно: «Москва... середа 26/14 мая 1872 г.» В это время Тургенев еще находился в Петербурге. Письмо бесспорно было написано 14/26 июня, что как раз приходится на среду.

Через пятьдесят лет на этих тургеневских строках Репин подробно остановился в письме к К. И. Чуковскому (от 29 апреля 1927 г.): «Ведь вот любимый, обожаемый писатель, а писал и это на век: я «сидел» будто бы «часа два и все плакался о навязанной теме». А было так: Иван Сергеевич, как только переступил порог, где стояла моя картина (в квартире Николая Рубинштейна, в Московской Консерватории, на Мясницкой), сейчас же напал на меня с презрением: как мог я помещать в картине музыкантов уже давно умерших с ныне живущими?!.—«Мне был дан заказчиком список лиц, которых я должен поместить в картине»,—оправдывался я.—«Нет»,—ответил И. С.,—и уже никакого резона слышать не хотел, находя картину эту глупой... А у меня нашлись хорошие примеры: например, в актовом зале Парижской Академии художеств «Гемицикл» Поля Делароша. Там собраны художники, начиная с античного мира: Фидиас и др., Ренессанс—Рафаэль и др., и все средние века, и все помещены в Академии художеств и никто не называл эту картину глупой...И этого слышать не желал Иван Сергеевич».—Письмо не издано; архив К. И. Чуковского.

[34] И. Г р а б а р ь, Репин, т. I, стр. 82.—Позднее Репин был очень недоволен тем, что Стасов хвалил «Славянских композиторов». После появления стасовских «Заметок о Политехнической выставке», где картине была дана восторженная оценка («С.-Петербургские ведомости» 1872, № 259, от 21 сентября), Репин писал Стасову 24 сентября: «Вы ее незаслуженно хвалите, говоря, что «это одна из замечательнейших картин русской школы».

[35] Переписка И. Е. Репина и В. В. Стасова, охватывающая 1871—1906 гг. и дошедшая до нас в количестве 420 номеров, не опубликована (за исключением нескольких отрывков); цитируется нами по автографам, хранящимся в Институте литературы Академии Наук СССР (отсюда же извлечены отрывки из этой переписки, впервые публикуемые нами ниже).

Первую встречу Тургенева с Репиным в Москве мы датируем 5—6 июня потому, что в письме к Стасову от 4 июня об этой встрече еще ничего не сообщается: «Завтра с него [Рубинштейна] рисую»,—пишет Репин в этом письме, а Тургенев пришел как раз во время этого сеанса. 10 июня Репин уже уехал из Москвы, а его письмо к Стасову с упоминанием о встрече с писателем написано 11 июня из Нижнего.

[36] В. С т а с о в, Картина Репина «Бурлаки на Волге»,—«С.-Петербургские ведомости» 1872, № 76, от 18 марта; ср. его Собрание сочинений, т. I, отд. 2, стр. 397—398.

[37] Сергей Эрнст, Илья Ефимович Репин. Л., изд. Комитета популяризации художественных изданий при Государственной Академии истории материальной культуры, 1927, стр. 29.

[38] Подробнее об этом см. в изд. «Двенадцать портретов русских писателей». Редакция и вступительная статья И. Зильберштейна. М., изд. Государственного литературного музея, 1940, стр. 12.

[39] Переписка И. Е. Репина и П. М. Третьякова не опубликована (за исключением отдельных отрывков); цитируется нами по автографам, хранящимся в Государственной Третьяковской галлерее (отсюда же извлечены отрывки из этой переписки, впервые публикуемые нами ниже).

[40] Письмо не издано; Институт литературы Академии Наук СССР.

[41] Письма П. М. Третьякова к И. Н. Крамскому не изданы; цитируются нами по автографам, хранящимся в Государственном Русском музее (отсюда же извлечены отрывки из этой переписки, впервые публикуемые нами ниже).

[42] Письмо И. Е. Репина к Сергею Эрнсту не издано. Подлинник в собрании И. А. Бродского. Печатается в № 1 «Художественного наследства», посвященном Репину.

В этом отрывке обращает на себя внимание свидетельство о письме Тургенева к Репину. Существование их переписки и наличие в репинском архиве писем Тургенева подтверждается и другими данными; ср. заметку «Репин—наследник Нордман-Северовой»,—«Биржевые ведомости» 1914, № 14391, от 23 сентября; здесь указано, что в «Пенатах» хранятся письма Тургенева. Они не напечатаны, и нынешнее их местонахождение не известно.

[43] В огромной мемуарной литературе о Тургеневе сохранились подробные описания артистических вечеров, которые происходили у Виардо дважды в неделю. «Четверги» были посвящены серьезному искусству. «Ни один Альманах Гота не мог бы перечислить столько имен, знаменитых талантом, если не рождением,составлявших аудиторию этих «четвергов»,—пишет Поль Виардо (см. его «Воспоминания артиста»,—«Новое время» 1906, № 10991, приложение от 18 октября). На этих «четвергах», по словам Е. Апрелевой, «появлялись все звезды музыкального, писательского и артистического мира», туда «стремился попасть весь артистический мир Парижа» (см. Е. Ардов (Апрелева), Из воспоминаний об И. С. Тургеневе,—«Русские ведомости» 1904, № 4, от 4 января). Воскресенья были посвящены собраниям более интимного кружка, куда входили близкие друзья и знакомые; разыгрывались шуточные пьесы, сочинялись импровизации.

По всем данным, на протяжении 1874—76 гг. Виардо и Тургенев приглашали Репина не только на «четверги», но и на воскресные вечера.

[44] В воспоминаниях В. С. Серовой описан рисовальный вечер у А. П. Боголюбова в Париже в 1874 г., на котором молодые русские художники занимались «вольными импровизациями на любые темы»; вместе с молодым В. А. Серовым на этом вечере был и И. Е. Репин. См. «Воспоминания В. С. Серовой. Серовы, Александр Нико-

лаевич и Валентин Александрович». С приложением избранных статей А. Н. Серова. П., изд. «Шиповник», 1914, стр. 183.

[45] Вспоминая о вечере в Дворянском собрании в Петербурге в 1879 г., на котором должен был выступить Тургенев, Герман Лопатин рассказывает:

«На том же вечере мельком видел я одного из знакомых Тургенева, художника Репина. Мы встречались с ним у Ивана Сергеевича в Париже. Любопытно,—недавно, вот в эти уже годы [около 1913 г.] на каком-то вечере подходит ко мне старичок. Здоровается со мной.

— Здравствуйте, Герман Александрович. Вспомните? Ведь мы встречались...

— Где? Не помню.

— В Париже художников помните?

— Конечно, Поленов, Репин.

— Да ведь он, Репин, перед вами...

— Да разве вы Репин?

Передо мною сухенький, улыбающийся старичок. Я знал Репина, да не таким. Юношей кудрявым знал я его».

См. «И. С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников». Собрал и комментировал М. Клеман, редакция и введение Н. Пиксанова. Л., «Academia», 1930, стр. 129—130.

Внешность Репина того времени, когда он жил в Париже, передает портрет, писанный с него в 1876 г. Крамским (воспроизведение см. в монографии И. Грабаря, т. I, стр. 159), а также фотография, подаренная им А. П. Боголюбову (впервые издана она в статье Н. Оболенской и К. Частова, И. Е. Репин (к десятилетию со дня смерти),—«Коммунист» (Саратов) 1940, от 29 сентября).

[46] И. Репин, О К. Е. Маковском (письмо в редакцию),—«Голос минувшего» 1916, № 7—8, стр. 414—415.

[47] А. Сомов, Картинная галлерея императорской Академии художеств. I. Каталог оригинальных произведений русской живописи. П., 1872, стр. 249; ср. Ф. Булгаков, Наши художники на академических выставках последнего 25-летия. П., 1890, т. II, стр. 227.

[48] Р. Мутер, История живописи в XIX веке. П., изд. «Знание», 1900, т. II, стр. 331.—В главе о Ленбахе, сравнивая Ленбаха с Бонна, Мутер пишет: «Каким превосходным, но вместе с тем однообразным и тривиальным художником кажется Бонна наряду с ним. Портреты Бонна перестают нравиться, если их видеть в большом количестве. В отдельности каждый поражает своей мощной пластичностью, но если видеть их несколько подряд, то кажется, что у всех одинаковая пластичность, одна и та же поза, и даже платье сшито у одного и того же портного» (стр. 390). Здесь же, на стр. 326 и 327, даны репродукции портретов Гюго и Тьера работы Бонна. В книге Н. Яворской и Б. Терновца, Художественная жизнь Франции второй половины XIX века (М., Изогиз, 1938, стр. 35) дана репродукция портрета г-жи Паска работы Бонна.

[49] «Мастера искусства об искусстве». Т. III. Под ред. Б. Терновца. М., изд. «Искусство», 1939, стр. 105.

Когда в 1870 г. попытка Эдуарда Манэ провести в жюри Салона «левый» список кандидатов провалилась,—в списке победившей группы официальных художников на первом месте стояло имя Леона Бонна.

[50] И. Крамской, Письма. 1876—1887. М., Изогиз, 1937, т. II, стр. 23.—Все далее цитируемые письма Крамского взяты из этого издания.

[51] Письмо к Стасову от 4 апреля 1878 г.; см. «М. М. Антокольский. Его жизнь...», стр. 361.

[52] С. Гольдштейн, Комментарии к избранным сочинениям В. В. Стасова. М., изд. «Искусство», 1938, стр. 112.

[53] Вскоре после этого Харламов написал портрет гравера И. П. Пожалостина. 23 мая 1876 г. Третьяков писал Крамскому: «Ив. Петр. Пожалостин в длинном письме предлагает приобрести его портрет работы Харламова, излагая, что он хлопочет не из интереса, а главным образом, чтобы увековечить свою личность в моей «знаменитой» коллекции; цену назначает 5 000 франков, прибавляя, впрочем, что если я найду дорогою, то готов и уступку сделать».—Портрет не был приобретен Третьяковым.

[54] «Каталог картинам, составляющим собрание Д. П. Боткина в Москве». П., 1875, стр. 109—110; автор этого описания в данном издании не назван, но известно, что это—Д. В. Григорович (см. перечень искусствоведческих работ Д. В. Григоровича в его некрологе, напечатанном в журнале «Искусство и художественная промышленность» 1899—1900, № 7, стр. 157).

[55] См. Emile Bergerat, Collection Ivan Tourguéneff,—Catalogue de tableaux modernes par Daubigny, Diaz, J. Dupré, Chintreuil, Ch. Jacque, Vollon etc., etc. Tableaux anciens par C. Decker, Vander Neer, D. Téniers, S. Ruysdael, etc. formants la collection de M. Ivan Tourguéneff. Dont la vente aura lieu Hôtel Drouot, Le samedi 20 avril 1878, p. X.

[56] Эм [Матушинский], Художественный отдел Парижской всемирной выставки. XI. Русские,—«Голос» 1879, № 52, от 21 февраля.

[57] «XII-я Передвижная выставка картин»,—«Новое время» 1884, № 2873, от 27 февраля.

[58] П. Боборыкин, На Передвижной выставке,—«Новости и Биржевая газета» 1884, № 59, от 29 февраля.

[59] «Здесь открылась выставка картин и эскизов Реньо (того самого Реньо, который в прошлом году был несчастным образом убит за несколько дней до заключения мира). Стоит приехать сюда нарочно для того, чтобы поглядеть на нее.—Реньо бесспорно величайший колорист нового времени,—как много он мог бы еще дать!»—писал Тургенев Людвигу Пичу 6/18 марта 1872 г.; см. «Письма И. С. Тургенева к Людвигу Пичу, 1864—1883». С рисунками Людвига Пича. Перевод Н. Тролль. Редакция, вступительная статья и примечания Леонида Гроссмана. Л., изд. Л. Френкель, 1924, стр. 137.—Эта преувеличенная оценка дарования Анри Реньо (1843—1871) в большой степени обусловлена трагической смертью художника, погибшего в 28-летнем возрасте. По существу же Реньо был эпигоном Делакруа.

[60] «Первое собрание писем И. С. Тургенева». П., изд. Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым, 1884, стр. 245. —Все дальнейшие цитаты из писем Тургенева к Я. П. и Ж. А. Полонским взяты из этого издания.

[61] «Письма И. С. Тургенева к А. Ф. Онегину». Примечания Н. Бродского,—литературно-художественный сборник «Недра» 1924, № 4, стр. 292.—Вскоре Онегин подружился с Харламовым; в 1877 г. Харламов написал его портрет, ныне хранящийся в Институте литературы Академии Наук СССР.

[62] Турист, Из Парижа (корреспонденция «Всемирной иллюстрации»),—«Всемирная иллюстрация» 1875, № 362, от 6 декабря, стр. 449—450.

[63] Письмо к Я. П. Полонскому от 13/25 декабря 1874 г. и письмо к М. А. Милютиной от 10/22 февраля 1875 г.; «Первое собрание писем И. С. Тургенева», стр. 246 и 253.

[64] Письмо к П. В. Анненкову от 6/18 ноября 1874 г.—Не издано; Институт литературы Академии Наук СССР.

[65] М. Клеман, Эмиль Золя—сотрудник «Вестника Европы»,—в его сборнике статей «Эмиль Золя». Л., Гослитиздат, 1934, стр. 272.—«Будьте добры напомнить Тургеневу, который должен быть около Вас, что он обещал мне темы для корреспонденций»,—писал Золя М. М. Стасюлевичу 13 июня 1877 г. (см. «М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке». Под ред. М. Лемке. П., 1912, т. III, стр. 619).

Вот что сообщает П. Д. Боборыкин со слов Золя о его русских литературных связях: «Во всем, что касается России и сотрудничества в русских журналах, Золя слушается безусловно своего приятеля и собрата, И. С. Тургенева. Он мне прямо и сказал: «Позвольте мне переговорить с моим другом Тургеневым: он так много для меня сделал и продолжает так дружественно относиться ко мне, что я привык ему верить и никакого дела не начинать без его совета во всем, что касается русской литературы и прессы»; см. П. Боборыкин, У романистов (парижские впечатления),—«Слово» 1878, № 11, стр. 27.

[66] «М. М. Стасюлевич и его современники», т. III, стр. 54.

[67] «Письма И. С. Тургенева к Полине Виардо и его французским друзьям». Собранные и изданные Е. Гальпериной-Каминским. М., 1900, стр. 272.

[68] E. Z—l—, Парижские письма. Выставка картин в Париже,—«Вестник Европы» 1875, № 6, стр. 895.

[69] *P.*, Парижская выставка во Дворце Промышленности (Salon 1875),—«Пчела. Русская иллюстрация» 1875, № 32, от 24 августа, стр. 389.

При воспроизведении в этом журнале картины Харламова «Музыкальная репетиция» (в № 12, от 30 марта, стр. 152) была напечатана следующая заметка: «Помещаемая нами прелестная картина принадлежит талантливой кисти молодого живописца Харламова, который так внезапно завоевал себе высочайшую честь,—быть гордостью своей родины».

[70] Письма И. Е. Репина к И. Н. Крамскому не изданы (за исключением отдельных отрывков); цитируются нами по автографам, хра-

нящимся в Государственном Русском музее (отсюда же извлечены отрывки из этих писем, впервые публикуемые нами ниже).

[71] «И. С. Тургенев в письмах к его брату Николаю Сергеевичу»,— «Русская старина» 1885, № 10, стр. 132.

Ахенбах—московский банкир, которому Тургенев в 1871 г. продал свой дом в Бадене (см. «Русская старина» 1885, № 9, стр. 495).

О том же своем обещании Тургенев писал М. М. Стасюлевичу 23 декабря 1875 г.: «Как только будет сделана фотография с харламовского портрета, пришлю немедленно».

[72] «Тридцать писем И. С. Тургенева к А. Ф. Писемскому»,— «Новь» 1886, № 23, стр. 192.

[73] Письмо не издано; Центральный государственный литературный архив.

[74] «Письма И. С. Тургенева к П. В. Анненкову»,—«Печать и революция» 1922, № 2 (5), стр. 91.

[75] Письмо не издано; Центральный государственный литературный архив.

[76] Десять лет находился этот портрет в галлерее Виардо. В 1887 г. Полина Виардо принесла его в дар Эрмитажу, откуда портрет был передан Русскому Музею при его основании; см. Н. Врангель, Русский музей Александра III. П., 1904, т. II, стр. 436—438 (здесь дано воспроизведение и описание портрета).

В Государственном литературном музее хранится эскиз к этому портрету; см. «И. С. Тургенев. Рукописи, переписка и документы». Бюллетени Государственного литературного музея, в. I. Ред., Н. Чулкова. М., Журнально-газетное объединение, 1935, стр. 142.

[77] «Щукинский сборник», в. V. М., 1906, стр. 477.

[78] Эмиль Золя, Парижские письма. Две художественные выставки в мае,—«Вестник Европы» 1876, № 6, стр. 887.

[79] Прочитав этот отзыв Золя, Стасов, очевидно, отрицательно откликнулся на него в письме к Крамскому. В свою очередь Крамской обратил внимание на то, что положительный отзыв о Харламове следует в обзоре Золя вслед за такими строками: «Я коснусь только сливок выставки, картин, возбуждающих толки... С какой пламенной радостью стал бы я восхищаться каким-нибудь великим мастером. Но я могу вызвать лишь великие тени Делакруа и Энгра, этих упрямых гениев, отошедших из мира, не изменив своей гениальности. Эти гиганты не оставили преемников, и мы все еще ждем гениев будущего... Среди живых едва один или два пытаются как будто возвыситься до роли творцов». Крамской, никак не разделяя мнения Золя о гениальности Энгра, все же отдавал должное мастерству Харламова. Поэтому в ответном письме к Стасову он писал 28 августа 1876 г.: «Что такое Харламов?—Вы спрашиваете. Да то, что принимая приговоры Золя за истинные, он [Золя] совершенно верно говорит о нем; ведь Энгр—великий человек, ну, а у Харламова живопись солидная. Так говорит Золя, и это верно, к этому я ничего прибавить не могу и совершенно с ним согласен».

[80] Повидимому, автор обзора выставки, напечатанного в «Пчеле», отнесся к харламовскому портрету Тургенева отрицательно; ничем иным нельзя объяснить отсутствие упоминаний об этом портрете в

обзоре, в котором подробно разобрана картина другого русского художника—К. Маковского («Возвращение священного ковра в Мекку»), экспонировавшаяся на той же выставке; см. *Р.*, Салон 1876 года (художественная выставка в Париже во Дворце промышленности),—«Пчела» 1876, № 21, 24, 25, 26.

Кратко упоминает об этой выставке в «Салоне» парижский корреспондент «Отечественных записок», но о харламовском портрете Тургенева здесь нет ни слова; см. Л ю д о в и к, Хроника парижской жизни,—«Отечественные записки» 1876, № 7, стр. 90—91.

[81] В. Батуринский, К биографии И. С. Тургенева,—«Минувшие годы» 1908, № 8, стр. 56.

В тех же воспоминаниях Генри Джемс пишет: «Он очень любил живопись и был тонким ценителем картин. Однажды он показал мне около полудюжины больших копий с картин различных итальянских мастеров. Копии были сделаны одним молодым русским художником, судьбой которого в то время Тургенев очень интересовался. Тургенев с большим увлечением хвалил действительно хорошую работу своего молодого протеже». Не принадлежали ли эти копии кисти Харламова?

[82] Очевидно, эту картину имеет в виду П. Д. Боборыкин, описывая кабинет Тургенева: «На стенах несколько картин и рисунков, в том числе небольшая картина Харламова»; см. П. Б о б о р ы к и н, У романистов (парижские впечатления),—«Слово» 1878, № 11, стр. 39—40.

Других сведений о картинах русских мастеров, находившихся в собрании И. С. Тургенева до 1878 г., в печати не имеется; в каталоге распродажи коллекции Тургенева, состоявшейся в Отеле Друо 20 апреля 1878 г., мы находим, кроме Харламова, лишь еще одно русское имя—безвестного Татищева, автора картины «Черкес, скачущий галопом», датированной 1872 г.

[83] Эмиль З о л я, Парижские письма. Французская школа живописи на выставке 1878 г.,—«Вестник Европы» 1878, № 7, стр. 383.

[84] Письмо не издано; Центральный государственный литературный архив.

[85] Письмо не издано; Центральный государственный литературный архив (фонд Саратовского художественного музея).

[86] Родной брат В. П. Боткина, одного из ближайших друзей Тургенева, Д. П. Боткин в своих живописных вкусах во многом, очевидно, сходился с Тургеневым; так, основную часть его коллекции составляли произведения Теодора Руссо, Добиньи, Коро, Диаза, Жака, Дюпре, Тройона, Милле. Вот что пишет о Д. П. Боткине один из его сотрудников: «Председателем Московского общества любителей художеств был в то время [1877 г.] Дмитрий Петрович Боткин, родной брат писателя Боткина, лейб-медика проф. Боткина и недавно умершего художника Боткина. Дмитрий Петрович, как и все Боткины, богатый человек, был большим любителем картин, но в противоположность П. М. Третьякову и К. Т. Солдатенкову покупал исключительно картины иностранных художников; его дом, особняк на Покровке, представлял собою хотя и не особенно большое, но зато прекрасно подобранное собрание произведений иностранных мастеров, среди которых можно было видеть работы

всех выдающихся иностранных художников того времени. Картин русских художников Боткин не покупал»; см. Н. Шатилов, Из недавнего прошлого,—«Голос минувшего» 1916, № 12, стр. 120.

[87] Письмо не издано; Институт литературы Академии Наук СССР.

[88] Письмо не издано; Институт литературы Академии Наук СССР.

[89] В письмах Тургенева встречаются многочисленные упоминания о дружеских «обедах» и «завтраках», в которых принимал участие и Харламов. «В понедельник, в 2 1/2 часа, устраивается у меня Ваше чтение, а в 6 часов происходит обед с Ханыковым и Харламовым,—идет?»,—писал Тургенев 13/25 апреля 1875 г. А. Ф. Писемскому (см. «Тридцать писем И. С. Тургенева к А. Ф. Писемскому»,—«Новь» 1886, № 23, стр. 191). О подобных же встречах идет речь в трех записках Тургенева к Н. В. Ханыкову, относящихся к тому же месяцу. В записке, датированной «понедельник», Тургенев писал: «Совершаем обед в четверг, в 6 1/2 часов, опять-таки у Маньи, с теми же лицами и, разумеется, с Вами... Участвующие в этой «дыне», как говорит Гоголь: 1) Вы, 2) Самарин, 3) его жена, 4) кн. Черкасский, 5) Жуковский, 6) я и 7) может быть, Харламов». В другой—недатированной—записке, Тургенев писал: «Завтра, в среду, 21-го апр., в 11 1/2 ч. покутим. Завтрак в известном Вам кабачке, 31, Boulevard Hausmann, а именно: А. Ф. Писемский с женою, приехавший из Москвы, его сын, Харламов, Жуковский и аз грешный. Весьма было бы желательно, чтобы Вы украсили беседу своим присутствием». И, наконец, в третьей записке от 23 апреля 1875 г. Тургенев сообщал Ханыкову: «Жаль, что письмо мое поздно к Вам попало в руки; надо исправить это дело. А потому предлагаю Вам в понедельник, 26/14 апреля, получить обед у Пелле и Адольфа в 6 1/2 часов. Будут Писемские и Харламов»; см. «За шестнадцать лет. Письма И. С. Тургенева [к Н. В. Ханыкову]»,—«Ежемесячные сочинения» 1901, № 12, стр. 316—317.

О том же Тургенев писал 1/13 декабря 1875 г. П. В. Жуковскому: «Возвратившись к свободе—и к лени, я могу снова, как говаривали в старину, жить «для счастья и друзей»— и потому приглашаю Вас на завтрак в субботу, т. е. послезавтра—в 12 ч. к Пеллею и Адольфию; будет толстый Ханыков и, может быть, Харламов»; см. «Письма И. С. Тургенева к П. В. Жуковскому»,—«Недра» 1924, № 4, стр. 281.

В архиве Г. Н. Вырубова, издававшего в Париже «Revue de philosophie positive», сохранилось несколько записок Тургенева с «приглашением сойтись для общего завтрака или обеда». На этих обедах, по словам М. М. Ковалевского, «Вырубову приходилось встречать, кроме Харламова, еще художников Боткина, Репина и Поленова. Переписка касается главным образом 1873, 1874 и 1875 гг. Встречи приятелей происходили в ресторане Маньи, в кафе «Риш»; см. М. Ковалевский, «За рубежом» (из переписки русских деятелей за границей: Герцена, Лаврова и Тургенева),—«Вестник Европы» 1914, № 3, стр. 228—229.

По тому же случаю Тургенев упоминает Харламова в письме к певцу Н. М. Спасскому от 12 июня 1875 г.: «Сожалею, что Вы не

назвали, кто именно был четвертый приятель, с которым Вы так блистательно пообедали. Полагаю, что один из них был Харламов»; см. «И. С. Тургенев. Материалы и исследования». Сборник под ред. Н. Бродского. Орел, 1941, стр. 22.—Харламов в эти годы написал два портрета Н. М. Спасского.

В письме Тургенева к писателю П. В. Шумахеру от 29 сентября/11 октября 1876 г. есть сведения о деловых связях с Харламовым; см. изд. Центрархива «Документы по истории литературы и общественности», в. 2. «И. С. Тургенев». М., Гиз, 1923, стр. 85.

[90] Вот что сообщает в письме к родным С. И. Танеев 16 мая 1877 г. из Парижа: «По четвергам бывал у Виардо. Прошлую неделю был у них последний вечер. На предпоследнем вечере был у них пел Гуно дуэт с m-me Виардо, потом один несколько своих романсов. Вообще очень много получал удовольствия от этих вечеров и всего больше от пения самой Виардо: я никого не слыхал кто так хорошо поет и вряд ли услышу. Видел я у них две недели тому назад Ренана, Флобера, Henri Martin (историк) и Густава Дорэ. Познакомился с известным русским живописцем Харламовым. Был у него в мастерской».—Письмо не издано; Центральный государственный литературный архив.

[91] *С. У.*, Мозаика (из старых записных книжек),— «Исторический вестник» 1912, № 12, стр. 1051.

[92] В своих воспоминаниях о встречах в Париже в конце 1870-х гг. в клубе русских художников, скульптор И. Гинцбург упоминает об «изящном, офранцузившемся Харламове»; см. И. Гинцбург, Из прошлого (воспоминания). Л., Гиз, 1924, стр. 79.

[93] Так, имя Харламова, как завсегдатая дома Виардо—Тургенева, неоднократно упоминается Софией Ромм, ученицей Полины Виардо в 1880—82 гг.; см. С. Ромм, Воспоминания об Иване Сергеевиче Тургеневе,—«Вестник Европы» 1916, № 12, стр. 106, 113.

[94] М. С[тасюлевич], Из воспоминаний о последних днях И. С. Тургенева,—«Вестник Европы» 1883, № 10, стр. 853.

[95] В публикации Стасова письмо это неправильно датировано: «Середа, 4-го ноября (25 окт.) 1874 г.»

[96] Письмо не издано; Институт литературы Академии Наук СССР.

[97] «Письма И. С. Тургенева к П. В. Жуковскому»,—«Недра» 1924, № 4, стр. 283.—В комментариях к этому письму ошибочно указано, что упомянутая здесь картина Репина,—это «Садко в подводном царстве»; в действительности Тургенев говорит о «Парижском кафе», экспонировавшемся в «Салоне» 1875 г.

[98] Из письма Стасова к поэту А. А. Голенищеву-Кутузову от 2/14 августа 1875 г.; см. В. К[аренин], Письма В. В. Стасова к гр. Арс. Арк. Голенищеву-Кутузову,—«Русская музыкальная газета» 1916, № 41, от 9 октября, стр. 744.—Из этого же письма явствует, что свидание со Стасовым, первоначально назначенное на 29 июля/10 августа, в действительности состоялось лишь 1/13 августа. В работе М. Клемана (стр. 237) дата этой встречи указана неправильно.

[99] Письмо не издано; Институт литературы Академии Наук СССР.

100 Читатель, Рекомендации и рекомендатели (письмо к редактору),—«Новое время» 1877, № 462, от 15 июня.—Прочитав эту статью Стасова, Репин написал ему 17 июня 1877 г. из Москвы: «Славно Вы отделали Тургенева в «Новом времени». «Читатель»— ведь это Вы, надеюсь, Владимир Васильевич?»

Стасов неоднократно возвращался к Харламову и в последующие годы, причем нередко подчеркивал положительные стороны его искусства. Так, в своем обзоре Всемирной парижской выставки 1878 г. Стасов писал, что иностранная пресса «сильно хвалила портрет г-жи Виардо, работы Харламова (чего действительно этот превосходный портрет и заслуживал во всех отношениях)»; см. В. Стасов, Наши итоги на Всемирной выставке,—«Новое время» 1878, № 998, от 7 декабря; перепечатано в его Собрании сочинений, т. I, отд. 2, стр.634.—В своей большой работе «Двадцать пять лет русского искусства» Стасов писал: «А. А. Харламов, один из немногих наших колористов, не только талантлив по натуре, но и усовершенствовал виртуозность своей кисти на иностранных образцах. Но разве не лучше был бы он и не больше он значил бы для нас, да и для всей Европы, еслиб жил постоянно не в Париже, а в России, и меньше приближался бы к Рембрандту и Веласкезу из старых, к Бонна из новых? Тогда наверное он сделался бы сам собою, художником самостоятельным и принадлежащим хоть какому-нибудь народу, цвету и направлению»; см. «Вестник Европы» 1882, № 11, стр. 259; перепечатано в его Собрании сочинений, т. I, отд. 1, стр. 531.

В 1883 г. П. Д. Боборыкин выступил в печати со статьей о русской живописи, в которой, в частности, имея в виду Стасова, писал, что существует «в нашей художественной критике целое учение, в котором национальное чувство получило окраску, гораздо более вредную, чем полезную для развития нашей живописи». Боборыкин ратовал за то, чтобы «признать полную самобытность живописи и не делать из нее орудия для вещей, совершенно посторонних искусству. Произведения живописи должны восхищать нас не тем, что художник желал провести ту или другую идейку, а специально творческими достоинствами и приемами» (см. «Живописное обозрение» 1883, № 2, стр. 27—28 и № 7, стр. 106). Отвечая ему, Стасов писал: «Каждому мыслящему человеку приходится сказать про современное французское искусство: кроме редких исключений, оно ужасно скучно, потому что чересчур «механично», у него почти всегда полное отсутствие содержания и только все оно состоит из «pâte» и «brasse», столь драгоценных сердцу г. Боборыкина. Но, что мило г. Боборыкину, то еще не непременно мило и всем остальным русским. Ему, например, кажется, что «худого в нем нет», что г. Харламов «имеет манеру письма, близкую к великим мастерам портретной и жанровой живописи французской и испанской школ»,—а нам кажется, что «худого» в том очень много, потому что мы не испанцы и не французы, особливо прежнего времени, почему и картины и письмо их должны быть другие, свои, а не чужие, не во гнев будь сказано «преемствам» г. Боборыкина. Это, впрочем, ничуть не мешает ему, если ему так нравится, писать романы и фельетоны в манере каких угодно французов»; см. В. Стасов, Тормазы нового русского искусства,—

«Вестник Европы» 1885, № 4, стр. 531—532; перепечатано в его Собрании сочинений, т. I, отд. 1, стр. 754—755.

[101] «Неопубликованные письма И. Е. Репина к Н. И. Мурашко», —«Советское искусство» 1938, № 2, от 10 января.

[102] К чести тогдашней прогрессивной художественной критики следует отметить, что «Крестный ход в Курской губернии» был ею оценен исключительно высоко, а харламовская «Девушка с тамбурином» была жестоко осуждена. Вот в каких восторженных выражениях характеризовал картину Репина редактор журнала «Вестник изящных искусств», выдающийся искусствовед А. И. Сомов: «Живописец «Бурлаков» с самых тех пор как подарил ими русское искусство, никогда не выказывал так блестяще своего направления—полного беспощадного реализма, и нигде не обнаруживал такого мастерства кисти, как в новой своей картине». И дальше: «Все это залито светом и движется в воздухе. Что ни лицо, то живой тип, целиком выхваченный из народа; что ни фигура, то—характерная. Но не ищите в этих лицах и фигурах глубокого религиозного настроения; его нет, вместо него — одна суетня, одно пристрастие к обрядности. Написана картина как нельзя лучше: колоритно, сочно, широко». И рядом с этим короткий, но весьма выразительный отзыв о харламовских полотнах. «А. Харламов прислал на выставку из Парижа три произведения..., не прибавляющие ничего нового к составленной им репутации «русского Бонна». При виде его «Девочки-итальянки, замахнувшейся тамбурином на ящерицу», спрашиваешь себя: стоило ли брать это большое полотно для такого ничтожного сюжета, стоило ли тратить на него столько краски и так щеголять ее накладкою? Из двух других работ Харламова, двух небольших головок, лучшею должна считаться головка девочки, надевшей малиновую шляпку, но неизвестно, почему оставшейся в одной сорочке»; см. А. С[о м о в], Петербургские выставки, — «Художественные новости» (приложение к журналу «Вестник изящных искусств») 1883, № 6, стр. 198 и 206.

С развернутой критикой Харламова выступил известный писатель Н. П. Вагнер («Кот-мурлыка»). Отметив в своем обзоре XI Передвижной выставки, что она «целиком отдана реализму и самобытным стремлениям», Вагнер писал о «Крестном ходе»: «Ведь эта картина— это кусок из сердца России—это живой кусок нашей народной веры и наших современных порядков. Какие типы! Каждая фигурка—целый своеобразный тип. Сколько правды, воздуху, движения». Картины же Харламова Вагнер подверг настоящему разгрому, избрав для этого своеобразную форму,—форму беседы с неким «литератором», поклонником харламовского искусства:

« —Знаете ли,—сказал мне один из литераторов, с которым я встретился на выставке, — наши художники слишком самоучки. Им недостает предания, школы.

— Как школы?! Мне кажется они сами составляют школу — нашу русскую школу живописи. В них столько оригинального, непосредственного, что иностранцы удивляются их самобытности и желали бы у них многому поучиться. В европейской живописи столько деланного, рутинного, заученного, это заслоняет натуру.

— Вы думаете? Подойдемте сюда, посмотрите.

И он подвел меня к картинам Харламова.

На выставку поставлено их три: довольно большое полотно, девочка-итальянка, замахнувшаяся тамбурином на яркозеленую ящерицу, головка весьма колоритной девочки, в профиль, с наброшенной на голову шалью и, наконец, головка третьей девочки с совершенно бледным личиком, в яркой малиновой бархатной шляпе.

— Посмотрите, — говорил литератор, — разве это не натура! Вот что значит быть учеником Бонна и поучиться у испанцев. Ведь эти три картины силой колорита, красок, правильностью рисунка убивают всякую картину на выставке... Это живая натура!

— Нет! Это слишком «громко» сказано. Натура здесь есть, но она условная... Здесь все рассчитано на эффект, который бросается в глаза с нахальством и назойливостью продажной женщины. Действительная натура не такова...»

Дальше Вагнер отмечает промахи в работах «французско-итальянско-испанского Харламова»: «Разве в этой девочке есть жизнь, экспрессия? Это мертвый манекен с неестественно поднятой рукой к верху. Из какой материи сделано ее платье? Этого не разгадает никакой специалист... А эта подчеркнутая ящерица. Разве она не кричит громко зеленью своей ярьмедянки? Разве эта натура? Разве это картина?!... Полноте». Называя в заключение Харламова «русско-испанским французом», критик подчеркивает нарочитость живописной манеры художника; см. Н. Вагнер, Одиннадцатая Передвижная выставка. Статья первая, — «Новое время» 1883, № 2521, от 6 марта.

[103] И. Щукин, Парижские акварели. П., 1901, стр. 187.—Вот что он пишет об А. А. Харламове и И. П. Похитонове в статье о IV выставке картин Общества русских художников в Париже: «В артистической судьбе этих трудолюбцев лежит много общего: оба не имеют ровно никакого отношения к русскому искусству; оба усиленно производят очень ходкий товар; оба пишут правильно и аккуратно приличные салонные картинки; оба подавали когда-то некоторые надежды и оба оных надежд не оправдали».

С данной характеристикой И. П. Похитонова нельзя согласиться, так как значительное число живописных работ этого художника, сделанных в самостоятельной манере, посвящено русскому пейзажу и проникнуто огромной любовью к России.

[104] Определение В. В. Стасова; см. воспоминания о Тургеневе, стр. 145.

[105] И. Репин, Бурлаки на Волге,—«Голос минувшего» 1914, № 6, стр. 130; ср. «Далекое-близкое», стр. 362.

[106] Из письма Тургенева к П. В. Анненкову от 21 февраля /4 марта 1868 г.; «Письма к П. В. Анненкову И. С. Тургенева». С предисловием Л. Майкова, — «Русское обозрение» 1894, № 2, стр. 492.

[107] И. Тургенев, Литературные и житейские воспоминания,— Сочинения. Гослитиздат, т. XI, 1934, стр. 461.

[108] И. П[авловский], Воспоминание об И. С. Тургеневе (из записок литератора), «Русский курьер» 1884, № 137, от 20 мая.

[109] Е. Ардов (Апрелева), Из воспоминаний об И. С. Тургеневе,—«Русские ведомости» 1904, № 15, от 15 января.

[110] И. Тургенев, [Речь, читанная в публичном заседании Общества любителей российской словесности по поводу открытия памятника А. С. Пушкину в Москве],—Сочинения, т. XII, стр. 230—231.

[111] А. Л[уканина], Мое знакомство с И. С. Тургеневым,—«Северный вестник» 1887, № 2, стр. 48.

[112] Н. Богословский, Литературные взгляды Тургенева,—«Красная новь» 1938, № 11, стр. 264.—Исследователь пересказывает здесь слова Тургенева о Мериме, который «сравнивал Пушкина с древними греками... по отсутствию всяких толкований и моральных выводов» (см. И. Тургенев, Сочинения, т. XII, стр. 230) и мысль, высказанную Тургеневым в его письме к И. Н. Крамскому (см. ниже, в главе IX нашей работы).

[113] И. Тургенев, Воспоминания о Белинском,—Сочинения, т. XI, стр. 414.

[114] Из письма Тургенева к П. В. Анненкову от 12 ноября 1857 г.; см. П. Анненков, Литературные воспоминания. П., 1909, стр. 495.

[115] И. Тургенев, Поездка в Альбано и Фраскати (воспоминание об А. А. Иванове),—Сочинения, т. XI, стр. 457.

От подобного взгляда на Александра Иванова Тургенев не отказался и в последующие годы: «Иванов все-таки интереснее Брюллова—правдивее,—хотя тоже не живописец» (из письма к А. Ф. Онегину от 24 июля 1873 г.)

[116] П. Боборыкин, За полвека (мои воспоминания). Редакция, предисловие и примечания Б. Козьмина. М., изд. «Земля и фабрика», 1929, стр. 236—237.

[117] В. Стасов, Очерки искусства в Европе в XIX веке,—Собрание сочинений, 1906, т. IV, стр. 78.

[118] В. Стасов, Итоги нашей портретной выставки,—«Новости и Биржевая газета» 1905, № 138, от 3 июня и его же, Художественная выставка за 25 лет,—«Порядок» 1881, № 126, от 9 мая; ср. Собрание сочинений, т. I, отд. 1, стр. 480.

[119] См. статьи Д. Писарева «Реалисты» (1864) и «Посмотрим!» (1865),—Сочинения. П., изд. Ф. Павленкова, 1894, т. IV, стр. 120 и т. V, стр. 193—194.

[120] В. Стасов, Нынешнее искусство в Европе. Художественные заметки о Всемирной выставке 1873 г. в Вене,—Собрание сочинений, т. I, отд. 2, стр. 440; в первопечатном тексте («С.-Петербургские ведомости» 1873, № 278, от 9 октября) эти строки опущены.

[121] В недавно найденном письме к А. П. Бородину Тургенев пишет 27 октября /8 ноября 1877 г. из Парижа: «Г-жа Виардо, которая весьма интересуется русской музыкой, нынешней, живо разыграла вместе со своею дочерью привезенное мною из России переложение на 4 руки Вашей 2-й симфонии—с великим похвалами отзывалась об этом Вашем произведении, с которым она намерена познакомить здешних музыкантов»; см. М. Рудановская,

Неопубликованное письмо И. С. Тургенева А. П. Бородину,—«Советское искусство» 1940, № 50, от 14 сентября.

[122] Из письма к Л. И. Кармалиной от 9 декабря 1857 г.; см. «А. С. Даргомыжский (1813—1869). Автобиография, письма, воспоминания современников». Редакция и примечания Ник. Финдейзена. П., Гиз, 1921, стр. 55.

[123] Из письма к В. И. Бельскому от 20 августа 1898 г.; см. А. Римский-Корсаков, Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М., Музгиз, 1937, в. IV, стр. 127.

[124] «Толстой и Тургенев. Переписка». Редакция и примечания А. Грузинского и М. Цявловского. М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1928, стр. 84—85.

[125] Любовь Тургенева к музыке отмечают многие иностранные собеседники писателя. Вот что пишет об этом Альфонс Додэ: «По дороге мы разговорились о музыке, и я с восторгом убедился, что он любит ее. Во Франции среди литераторов установилась мода ненавидеть музыку. Живопись заполнила все. Теофиль Готье, Поль де-Сен-Виктор, Виктор Гюго, Эдмон де-Гонкур, Золя, Леконт де Лиль,—все это ненавистники музыки»; см. «Иностранная критика о Тургеневе». П., 1884, стр. 199—200.

Многочисленные суждения Тургенева о музыке зафиксированы в воспоминаниях и письмах современников, но большинство из этих документальных свидетельств не опубликованы. Так, например, письма С. И. Танеева содержат интересные сообщения о высказываниях Тургенева по поводу западно-европейской музыки в пору их парижских бесед 1877—78 гг. В частности, в подробном письме к Ф. И. Маслову от 15 марта 1877 г. Танеев приводит подробные отзывы Тургенева о Шумане и Вагнере: «Вагнера он не выносит»,—сообщает в этом письме Танеев.—Письмо не издано; Государственный Дом Музей им. П. И. Чайковского в Клину; ср. Гр. Бернанд, Сергей Иванович Танеев,—«Музыкальный современник» 1940, № 7, стр. 47—48.

Существует специальная работа, посвященная этой теме. Но она и для своего времени была далеко не исчерпывающей; см. М. Алексеев, Тургенев и музыка. Киев, изд. «Общества исследования искусств», 1918.

[126] В. Стасов, Двадцать пять лет русского искусства,—«Вестник Европы» 1883, № 10, стр. 617; ср. его Собрание сочинений, т. I, отд. 1, стр. 693.

[127] Отзыв о рассказе В. Слепцова «Питомка»,—в письме к В. П. Боткину от 21 сентября 1863 г.; см. «В. П. Боткин и И. С. Тургенев. Неизданная переписка. 1851—1869». Приготовил к печати Н. Бродский. М., изд. «Academia», 1930, стр. 184.

[128] И. П[авловский], Воспоминание об И. С. Тургеневе,—«Русский курьер» 1884, № 163, от 15 июня.

[129] И. Тургенев, Предисловие [к собранию романов в издании сочинений 1880 г.],—Сочинения, т. XII, стр. 301.

[130] «Письма В. В. Стасова». Предисловие В. Буренина,—«Новое время» 1915, № 14051, от 24 апреля.

[131] [М. Салтыков-Щедрин], И. С. Тургенев,—«Отечественные записки» 1883, № 9, стр. 1—2.

[132] «Первое собрание писем И. С. Тургенева», стр. 393.

[133] «Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка...», стр. 409.—В ответном письме Толстой писал Стасову 22 сентября 1906 г.: «С мнением о Кропоткине и Тургеневе вполне согласен».

[134] Критическое чутье явно изменило Стасову, когда он готов был поручить Буренину завершение писаревской «переборки старого материала». Но ошибался он не только в степени литературных способностей Буренина. Стасов не раз давал преувеличенно-высокую оценку дарованиям Буренина, Буренин отплатил ему самой черной неблагодарностью. Злобой и ехидством проникнут фельетон Буренина, в котором он подвергает разбору сборник, посвященный памяти Стасова. Заканчивает фельетон Буренин указанием на то, что «у каждого букиниста вы можете приобрести три юбилейных тома [сочинений Стасова] за три с полтиною, а их объявленная стоимость 12 рублей. Да и за три с полтиною мало находится охотников на приобретение трех томов бесплодной и никому теперь неинтересной полемики и сомнительных будто бы археологических исследований. Сколько бы друзья, родственники, знакомые, кавалеры и дамы ни голосили стихами и прозой о «бессмертии», которое стяжал себе Стасов своими критическими громыханиями, но бессмертия громыхания ему не дали и уже и теперь очевидно порастают травою забвения»; см. В. Буренин, Критические очерки,—«Новое время» 1910, № 12259, от 30 апреля.

[135] И. Тургенев, Воспоминания о Белинском,—Сочинения, т. XI, стр. 407.

[136] В. Белинский, Сочинения Александра Пушкина. Статья восьмая,—в изд. «В. Белинский, Сочинения Александра Пушкина». Редакция, предисловие и примечания Н. Мордовченко. Л., Гослитиздат, 1937, стр. 390.

[137] И. Тургенев, [Рецензия на «Повести, сказки и рассказы Казака Луганского»],—Сочинения, т. XII, стр. 104.

[138] И. Тургенев, [Речь... по поводу открытия памятника А. С. Пушкину в Москве],—Сочинения, т. XII, стр. 229.

[139] Из письма Тургенева к М. М. Стасюлевичу от 15/27 марта 1874 г.; см. «М. М. Стасюлевич и его современники», т. III, стр. 39.

[140] Это заявление Репина приводит в своем письме от 21 ноября 1874 г. И. Н. Крамской; см. его «Письма», т. I, стр. 304.

[141] Из письма Крамского к Стасову от 28 августа 1876 г.

[142] В. Стасов, Двадцать писем Тургенева и мое знакомство с ним..., стр. 161—162.

[143] А. Новицкий, Памяти А. П. Боголюбова,—«Русский архив» 1897, т. I, стр. 390—391.

Характерно, что по своим художественным вкусам Боголюбов—так же, как и Тургенев—предпочитал во французской живописи барбизонцев, и в своих пейзажных работах этого периода отдавал большую дань их искусству.

[144] Тогда же он писал А. Ф. Писемскому из Парижа (17/29 марта 1873 г.): «Нельзя, решительно нельзя писать русские вещи, рисовать русскую жизнь, пребывая за границей».

[145] Цитируем по статье Э м, Художественный отдел Парижской всемирной выставки. X. Русские,—«Голос» 1879, № 29, от 29 января.

[146] Статья в «Gazette des beaux arts» 1878, от 1 августа; цитируем по уже упоминавшейся статье В. Стасова, Наши итоги на Всемирной выставке,—Собрание сочинений, т. I, отд. 2, стр. 631 (с исправлениями по французскому тексту).

[147] Из письма Тургенева к Д. В. Григоровичу от 1/13 февраля 1882 г.; «Первое собрание писем И. С. Тургенева», стр. 404—405.

[148] Из письма Тургенева к П. В. Жуковскому от 10/22 мая 1875 г.; «Недра» 1924, № 4, стр. 278.

[149] Вскользь касается отношений Стасова и Тургенева Влад. Каренин в книге «Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности» (Л., изд. «Мысль», 1927, ч. 2, стр. 576—587). Не уясняя сущности противоречия между взглядами Тургенева и Стасова, Влад. Каренин сводит «коренную разницу их исходных точек» к тому, что «Тургенев был по своим вкусам классик и космополит, Стасов—реалист, националист и новатор». Влад. Каренин обильно цитирует четыре письма Стасова в редакцию «Нового времени» 1877, 1878 и 1879 гг., в которых критик по отдельным мелким поводам ополчался против Тургенева. Так, в заметке «По поводу графа Льва Толстого (письмо к редактору)», Стасов, выступив в защиту Толстого против консервативной критики, проводил параллель между «Анной Карениной» и произведениями «других писателей наших, даже тех, что никогда не переставали быть идолами публики. Кто между ними сумел выразить любовь и страсть? Ни один никогда страсти не выразил. Возьмите, например, хотя И. С. Тургенева: всю жизнь он никогда не писал других романов и повестей, как на «амурные темы» (исключений всего два) и что же? Что вышло из всех его любовных задач? Вы мне не укажете ни одного действующего лица этих повестей и романов, которые в своих «амурах» поднялись бы выше состояния тепленькой водицы, кротости и смирения. В романах и повестях Тургенева нигде не бил ключ страсти и силы чувства» (письмо это появилось за подписью «Один из ваших читателей» в «Новом времени» 1877, № 433, от 14 мая; ср. его Собрание сочинений, т. III, стр. 1417—1419.) Через месяц Стасов выступил в «Новом времени» против Тургенева с упомянутой выше заметкой «Рекомендации и рекомендатели» (см. прим. 100). В 1878 г. Стасов резко обрушился на Тургенева за речь на Международном литературном конгрессе в Париже, в которой писатель неточно определил время появления в России национальной литературы («Новое время» 1878, № 821; ср. Собрание сочинений, т. III, стр. 1433—1435). Наконец, в заметке «Леон Гамбетта и Иван Тургенев», написанной опять в виде письма на имя редактора «Нового времени» и подписанной, так же как и предыдущая заметка, псевдонимом «Читатель», Стасов высмеял неудачное ходатайство Тургенева перед Гамбетта о предоставлении Флоберу места библиотекаря Мазариниевской библиотеки («Новое время» 1879, № 1065; ср.Собрание сочинений, т. III, стр. 1435—1437). Влад. Каренин перепечатывает также письмо Стасова к В. П. Буренину (от 23 декабря 1877 г.) по поводу неправильностей русского языка в тургеневском переводе «Юлиан» Флобера, появившемся в этом году в «Вестнике Европы». Строя свой экскурс в область отношений Стасова и Тургенева почти исключительно на этих до-

кументах, Влад. Каренин даже в малой степени не поясняет подлинных причин их антагонизма.

[150] Д. Заславский, Щедрин, Мусоргский, Стасов,—«Красная новь» 1940, № 11—12, стр. 272.

[151] Из письма Ф. А. Васильева к Крамскому от 27 декабря 1871 г. по поводу I Передвижной выставки; см. «Ф. Васильев». Вступительная статья и подготовка писем к печати А. Федорова-Давыдова. М., Изогиз, 1937, стр. 74.

[152] И. Репин, Иван Николаевич Крамской. Памяти учителя,—«Русская старина» 1888, № 5, стр. 433; перепечатано в сб. «Далекое-близкое», стр. 219.

[153] Стасов и позже это подчеркивал. Так, приведя в «Художественной автобиографии» свое мнение о Рафаэле—«ведь вся репутация и слава Рафаэля раздутая и напрасная»,—Стасов вспомнил о письмах Репина к нему из Рима: «Он там довольно непочтительно отзывался, как и я прежде, о Рафаэле»; см. Влад. Каренин, Владимир Стасов, ч. 2, стр. 642—643.

[154] С. Бертенсон, И. С. Тургенев в воспоминаниях современников и в его письмах к ним,—«Вестник Европы» 1906, № 10, стр 837.

[155] И. Тургенев, Пергамские раскопки,—Сочинения, т. XII, стр. 362—367.

[156] С. Гольдштейн, Комментарии к избранным сочинениям В. В. Стасова, стр. 179.

[157] Рич, Русские художники в Париже. [I]. У профессора Боголюбова,—«Новое время» 1883, № 2581, от 7 мая.—В этой же беседе имеется следующее любопытное свидетельство Боголюбова о Репине: «Сравнивая три портрета проф. Боголюбова [работы Репина, Лоранса и Шиндлера],—сообщает в своем интервью Рич,—я спросил его, который из них он сам считает лучшим. «Репинский»,—быстро ответил мне он,—«и заметьте, Репин написал его в один сеанс в продолжение трех часов» (здесь идет рэчь о профильном портрете А. П. Боголюбова, написанном Репиным в 1882 г.; ныне хранится в Саратовском художественном музее).

В печати существует еще один отклик Боголюбова на стасовскую публикацию писем Репина. В разговоре с искусствоведом А. Новицким, Боголюбов незадолго до смерти так отозвался о ней: «Вот Репин, в молодости—не понравилась ему Мадонна Рафаэля, он возьми и напиши об этом Стасову, а Стасов это письмо опубликовал. Что же, все стали пальцами показывать на бедного Репина; вот, дескать, человек, который хулит Рафаэля, говорит, что его Мадонна дрянь; а тот так это по молодости сказал, не понял ее»; см. А. Новицкий, Памяти А. П. Боголюбова,—«Русский архив» 1897, т. I, стр. 390—391.

[158] Недовольство Репина Стасов приписал влиянию Тургенева. «Пожалуйста, перестаньте думать, что кто-нибудь может влиять на меня, в моих отношениях к близким людям,—писал Репин через полтора года Стасову, 26 октября 1876 г.—В Париже Вы приписывали Тургеневу, теперь Вы готовы приписать даже Прахову(!). Ни тот, ни другой тут не при чем. В Париже я был взбешен за пись-

ма, напечатанные без моего ведома, и за портрет, на который не был согласен, теперь Вы знаете сами».

[159] Из письма Репина к К. И. Чуковскому от 18 марта 1926 г.,— «Искусство» 1936, № 5, стр. 98.

Когда в 1926 г. автор монографии о Репине, Сергей Эрнст, послал престарелому художнику на просмотр корректурные листы книги, в которой предполагалось процитировать те же отрывки из его ранних писем к Стасову, Репин решительно воспротивился этому; вдобавок его возмутило новое правописание книги: «С Эрнстом у меня неблагополучно,—писал Репин К. И. Чуковскому в письме от 18 марта 1926 г.—Сначала, на обращение ко мне О-ва поощрения я ответил им бранью без удержу, за «новую орфографию». Тут особенно—как каленое железо быку—сыграли письма из Рима Вл. В. Стасову (1874 г.), напечатанные у них в издании (Вы вероятно читали). Но вообразите: это невежество нахала-провинциала—письма, напечатанные «новой орфографией»... Как это подошло... Надо поставить глубокообразованного эстета в лучшем смысле этого слова, каким был Тургенев, и вообразить, как он реагировал бы на эту храбрость Савраса из Чугуева». Описывая дальше посещение Тургенева, который пришел к нему в мастерскую совместно с П. В. Жуковским, чтобы выразить свое порицание за неуважительные мысли о великих мастерах прошлого, Репин заканчивает письмо к Чуковскому так: «И сколь люди (это серьезно) великодушны: мне подавали руку» —По настоянию Репина цитаты из его ранних заграничных писем были в корректуре выброшены и в изданной книге Эрнста их нет.

[160] Уже после возвращения Репина в 1876 г. на родину, критики—поклонники академического искусства—в своих статьях продолжали цитировать и поносить его письма из-за границы, упрекая Стасова в том, что он обнародовал их. Тогда Репин решил опубликовать в «Новом времени» открытое письмо, озаглавленное «В оправдание моих писем В. В. Стасову», одной из целей которого была реабилитация Стасова. Письмо это, датированное «Чугуев, 15 декабря 1876 г.», заканчивалось так: «Теперь, отбросив свою личность в сторону, я не могу не выразить самой искренней признательности благородным и бескорыстным побуждениям г. Стасова, так ненавидящего рутину и так горячо сочувствующего всякой живой струе в искусстве».— Письмо это было переслано Стасову, который воздержался от его опубликования; цитируем по автографу, сохранившемуся в архиве Стасова (Институт литературы Академии Наук СССР).

[161] Н. Симбирский, Как работают художники. У проф. И. Е. Репина,—«Биржевые ведомости» 1903, № 146, от 22 марта.

[162] «Мастера искусства об искусстве». Т. II. Редакция, вводная статья и примечания Д. Аркина. М., Изогиз, 1936, стр. 455—457.

[163] *Н. М.*, Черты парижской жизни И. С. Тургенева,—«Русская мысль» 1883, № 11, стр. 316.

[164] С. Гольдштейн, Комментарии к избранным сочинениям В. В. Стасова, стр. 102.

[165] Z*** [Л. Майков], И. С. Тургенев на вечерней беседе в С.-Петербурге 4-го марта 1880 г.,—«Русская старина» 1883, № 10, стр. 214.

[166] См. его статью «Выставка картин в Париже»,—«Вестник Европы» 1875, № 6, стр. 877.

[167] В. Стасов, Двадцать пять лет русского искусства,—«Вестник Европы» 1883, № 12, стр. 694; перепечатано в его Собрании сочинений, т. 1, отд. 1, стр. 587.

[168] В том же письме к Репину от февраля 1879 г. Крамской пишет: «Но боже! Какой дурак Харламов! Он написал, видите ли, сюжет: итальяшки маленькие чем-то забавляются. Ну... и глупо! Очень хорошо написано, прекрасно, даже таз медный есть (так, ни к селу, ни к городу),—а все-таки глупо».

[169] Рич, Русские художники в Париже. II. У академика А. А. Харламова,—«Новое время» 1883, № 2587, от 13 мая.

[170] Статья в газете «Indépendance Belge» 1878, от 13 июня.—Цитируем по статье В. Стасова, Наши итоги на Всемирной выставке, —«Новое время» 1878, № 998, от 7 декабря; перепечатано в его Собрании сочинений, т. I, отд. 2, стр. 634.—О Жюле Клареси «Художественные новости» писали в 1883 г. (№ 5, стр. 164): «известный романист и плодовитейший из парижских хроникеров».

[171] П. Боборыкин, На Передвижной выставке,—«Новости и Биржевая газета» 1884, № 59, от 29 февраля.—В заключении Боборыкин писал о Харламове: «У него свой колорит, как у всякого художника. Его манера письма ближе к великим мастерам портретной и жанровой живописи французской и испанской школ—это опять верно; но худого в этом нет. Наши художники потому, быть-может, и страдают сухостью и тусклостью, что они слишком боятся пойти по стопам кого бы то ни было... хоть самого Веласкеса. От всех своих товарищей по русской портретной живописи Харламов отличается вовсе не к своему вреду». Эти строки глубоко возмутили Репина и в письме к Третьякову от 5 марта 1884 г. он писал: «Боборыкин все сетует об отсутствии на выставке женской наготы и хвалит Харламова!!! Неужели наша интеллигенция с ним заодно? Нет, не поверю. Общество—сила, а сила не может пасть так низко. Это выжившие из ума пустоцветы. Все эти разглагольствования сметутся как ненужный хлам и сор. И будут только впоследствии удивляться слабости, фальши и невежеству этого господствующего теперь холуйского омута с холуйскими тенденциями».

[172] *Н. А.*, Седьмая Передвижная выставка,—«Всемирная иллюстрация» 1879, № 532, от 17 марта, стр. 240.

Незадолго до этой рецензии тот же журнал поместил такой отзыв о портретах Харламова, которые демонстрировались на Всемирной парижской выставке 1878 г.: «Как Крамской, так и Харламов, оба они могут быть причислены к лучшим между современными европейскими портретистами... Харламов... великий мастер; смелость его кисти и, в то же время, уменье владеть ею поразительны». Но в заключении рецензент все же замечает: «Однако предпочтение я отдаю портретам Крамского»; *С.*, Письма о Парижской выставке. VIII. Русская живопись и скульптура в международной галлерее изящных искусств Парижской выставки»,—«Всемирная иллюстрация» 1878, № 495, от 24 июня, стр.10.

[173] Письмо Стасова из Парижа от 17/29 августа 1875 г.—Не издано; Институт литературы Академии Наук СССР.

[174] Любопытно, что когда Толстой в своих известных статьях об искусстве резко отозвался о Рафаэле, Репин в письме к Т. Л. Толстой горячо запротестовал против этого отзыва (21 сентября 1893 г.): «О боже мой! Что это Лев Николаевич, ну, можно ли так шутить! Фальшивые, бездарные—Рафаэль, Вагнер, Шекспир!!!???!!!???!!!???.. Ох, нет, не могу; да я даже и волноваться не могу особенно. Ведь это все равно, если бы нашелся какой-нибудь сорви-голова, который мне сказал бы, что Лев Толстой бездарен и фальшив. Ну, что с таким спорить, к чему?» Репин называет Рафаэля одним из «истинно гениальных людей», и пишет дальше: «Я много высочайшего наслаждения, глубоких, необычайных, неиссякаемых чувств получил от них, и эти чудные божественные моменты жизни я как перлы храню и вспоминаю»; см. «Мастера искусства об искусстве». Т. IV. Ред. А. Федорова-Давыдова. М., Изогиз, 1937, стр. 357 и 359.

[175] Людвиг Пич, Воспоминания,—сб. «Иностранная критика о Тургеневе». П., 1884, стр. 176.

[176] См. вступление Эмиля Бержера к «Catalogue de tableaux... formant la Collection de M. Ivan Tourguéneff».—Этот каталог распродажи коллекции Тургенева, являющийся ценным источником для характеристики художественных симпатий писателя, содержит значительный материал для работы на тему «Тургенев-коллекционер». От детального анализа картин, представленных на распродаже, мы воздержались, потому что это увело бы нас в сторону от нашей основной темы.

[177] Отдельные живописные полотна старых мастеров Тургенев приобретал еще в 1850—1860 гг.; так, журналист Н. Щербань, описывая свою встречу с писателем на его парижской квартире в 1861 г., сообщает о находившихся там двух картинах Поля Поттера и Миериса, о которых Тургенев сказал: «Мне стоят они каждая около трех тысяч франков»; см. Н. Щербань, Тридцать два письма И. С. Тургенева и воспоминания о нем,—«Русский вестник» 1890, № 7, стр. 7—8.

[178] «Письма И. С. Тургенева к Полине Виардо и его французским друзьям», стр. 316—317.

В письмах Тургенева к русским друзьям встречаются упоминания об этой картине. Так, 10/22 марта 1873 г., он писал Я. П. Полонскому: «Я, точно, купил весьма красивую нагую женщину (картину)—и вообще я теперь занимаюсь этим делом или бездельем (покупкою картин)». А. Ф. Писемскому он писал 17/29 марта 1873 г.: «У меня завелась... страстишка, к сожалению, несколько дорогая, а именно—к картинам. Я уже приобрел пять-шесть картин, между прочим одну очень мало одетую, впрочем скромную барыню; прелесть, просто, доложу Вам».

[179] Из письма к Н. С. Тургеневу от 16 января/7 февраля 1878 г.,—«Русская старина» 1885, № 12, стр. 628—629.

Американский писатель Х. Бойезен, познакомившийся с Тургеневым в 1873 г., видел эту картину у него в кабинете: «Самым выдающимися предметами в этом кабинете были: большой письменный стол и превосходная картина, изображающая нагую женщину. Как я узнал впоследствии, Тургенев был большой любитель живописи

и тонкий знаток в этой области. Я уселся на низком диване под картиной, а хозяин у письменного стола. Во время следующего моего посещения разговор почти исключительно сосредоточивался на искусстве и на коллекциях Лувра и Люксембургского дворца. Я с восхищением прислушивался к его критическим замечаниям: его глаза всегда умели подметить наиболее характерные черты данного произведения, его сравнения всегда рисовали предмет ярко в вашем воображении. Видя, что вопрос интересует меня, он повел меня в соседнюю комнату, где хранились некоторые из его картин. Мне вспоминаются лишь две из них: прекрасная картина Вандер-Неера и уже упомянутый мной портрет нагой женщины, кисти Бланшара, награжденный золотой медалью на выставке 1872 г.»; см. В. Батуринский, К биографии И. С. Тургенева,—«Минувшие годы» 1908, № 8, стр. 67 и 70—71.

Другое упоминание о картине Бланшара имеется в воспоминаниях Марии Ге, побывавшей в 1875 г. на парижской квартире Тургенева: «Против стола стояла прекрасная большая оттоманка, а над нею... (не забыть мне этого впечатления) в огромной дорогой раме висела картина, изображавшая лежащую на оттоманке прелестную юную женщину или девушку в натуральную величину и совершенно, совершенно нагую. Смущению моему не было предела... Даже было мгновение, когда мне хотелось убежать. Я решительно не постигала, как с этим быть; я, Тургенев и тут же совершенно нагая фигура»; см. Мария Ге, Воспоминания (из знакомства с Иваном Сергеевичем Тургеневым),—«Новый журнал для всех» 1915, № 2, стр. 23—24.

В письме к брату от 11/23 февраля 1878 г. Тургенев объяснял причину, заставившую его расстаться с этим полотном: «Картину [Бланшара] эту я отправил на продажу в Петербург, потому что она была слишком громадна для моих маленьких комнат, и я надеялся сбыть ее выгодней в Петербурге; но я ошибся в расчете, не приняв в соображение войны и т. д. Если бы не банкротство моего зятя, которое поглотило все 150 000 фр., данных в приданое за моей дочерью, я бы, конечно, не решился прибегнуть к таким мерам»; см. «Русская старина» 1885, № 12, стр. 630.

В эти же годы в коллекции Н. Ф. фон-Мекк находилась картина, принадлежавшая, очевидно, кисти того же художника: «У меня в кабинете есть также очень хорошая картина «Иоанн Креститель, проповедующий в пустыне» Blanchard'а»,—писала она 28 апреля 1878 г. П. И. Чайковскому накануне его отъезда в ее имение в Браилов; см. П. И. Чайковский, Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. Редакция и примечания В. Жданова и Н. Жегина. М., «Academia», 1934, т. 1, стр. 313.

180 См. письмо Тургенева к М. М. Стасюлевичу от 26 октября/7 ноября 1877 г. о польском художнике Шиндлере; «М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке», т. III, стр. 138.

181 Литература, посвященная отношениям Тургенева и Полины Виардо, чрезвычайно обширна, но в ней незаслуженно обойдена молчанием дружба Тургенева с Луи Виардо. Биографы Тургенева уделяют Луи Виардо буквально считанные строки, причем трактуют его только как мужа знаменитой певицы. Между тем, его

роль в формировании общественных и эстетических взглядов Тургенева была весьма значительной. Луи Виардо был намного старше нашего писателя: он родился в 1800 г. Вырос он в высокоинтеллектуальном кругу, с детства ему были близки художественные интересы: другом его отца был знаменитый французский живописец Пьер Прюдон, младший брат его—Анри—был художником, учеником Пико и Ари Шеффера. Первоначально Луи Виардо готовился к юридической карьере, но после поездки в 1823 г. в Испанию он целиком посвятил себя литературе и театру. В 1838 г. он стал во главе «Театра Италиен»; одной из ведущих актрис этого театра была Полина Гарсиа. В следующем году Луи Виардо женился на ней и в дальнейшем постоянно сопутствовал жене в ее многочисленных турнэ по столицам Европы; он тщательно изучал художественные музеи и составлял путеводители с подробными искусствоведческими комментариями. Так, в 1839 г. он выпустил книгу «Заметки о главных живописцах Испании», в следующем году—«Истоки современной живописи в Италии», в 1842 г.—«Музеи Испании, Англии и Бельгии», в 1843 г.—«Музеи Германии и России», в 1855 г.—«Музеи Франции», в 1860 г.—«Музеи Англии, Бельгии, Голландии и России».

В 1840—50-х годах Луи Виардо играл прогрессивную роль во французской журналистике. Так, в 1841 г. вместе с Жорж Санд и Пьером Леру он основал журнал «La Revue Indépendante», завоевавший широкое признание и популярность, в особенности своими антиклерикальными выступлениями и статьями по социальным вопросам. Отдельные выступления в этом журнале, просуществовавшем до 1848 г., агент III Отделения Яков Толстой расценивал как «исполненные крайнего революционного духа» (см. «Донесения Якова Толстого из Парижа в III Отделение». Статья Е. Тарле,—«Литературное наследство» 1937, № 31—32 («Русская культура и Франция», т. II), стр. 597 и 654). Однако к 70-м годам эстетические взгляды Луи Виардо были уже безнадежно устарелыми.

Деятельность Луи Виардо как переводчика получила во Франции общее признание, особенно его переводы с испанского и многочисленные переводы с русского, в том числе из Пушкина, Гоголя, Тургенева. Писательница Е. Апрелева, лично знавшая Луи Виардо, пишет о нем в своих воспоминаниях: «Превосходный переводчик «Дон-Кихота» Сервантеса, знаток живописи, составитель известных каталогов картинных галлерей Лувра, Мадрида, Дрездена, Ватикана и др. Луи Виардо пользовался заслуженною репутацией образованного и стойкого в политических убеждениях человека. Он был антиклерикал и антиимпериалист с головы до ног и никогда ни при каких обстоятельствах этими убеждениями не поступался»; см. Е. Ардов (Апрелева), Из воспоминаний об И. С. Тургеневе,—«Русские ведомости» 1904, № 4, от 4 января.

Во французской печати имеется ряд положительных отзывов Луи Виардо о произведениях русского искусства; здесь он, несомненно, отражал вкусы Тургенева. Статью Луи Виардо об Антокольском в «Indépendance Belge» П. В. Анненков в письме к И. С. Тургеневу от 13 марта 1878 г. характеризует как «весьма честное дело» (письмо не издано; Институт литературы Академии Наук СССР)

В русской печати краткие сведения о Луи Виардо имеются в некрологе, помещенном в «Художественных новостях» 1883, № 10, стр. 347—348, и в заметке «Тургенев и Виардо», напечатанной в «Новом времени» 1883, № 2574, от 30 апреля; в этой заметке, на основании сообщений парижских газет, рассказана трогательная история последнего прощания в апреле 1883 г. прикованных к постели тяжело больного Тургенева и умирающего Луи Виардо (Тургенев пережил своего друга на четыре месяца). Об отношениях Тургенева и Луи Виардо вкратце упоминается в статье А. Андреевой, И. С. Тургенев в кругу французских литераторов,—«Почин». Сборник Общества любителей российской словесности на 1896 г. М., 1896, стр. 563—566; см. также заметку И. Розанова, Тургенев—переводчик Гоголя,—«Литературная газета» 1937, № 40, от 26 июля.

Для характеристики художественной обстановки в доме Виардо, где столько лет прожил Тургенев, бесспорный интерес представляет каталог распродажи рисунков и картин из коллекции Виардо. На распродаже, состоявшейся 27 июня 1910 г. в Отеле Друо, фигурировали произведения Фердинанда Боля, Тинторетто, Альберта Кейпа, Яна Веенигкса, Гойи, Жозефа Дюплесси, Прюдона, Шантрейля; см. «Catalogue de tableaux anciens et modernes... dépendant de la Succession de madame Pauline Viardot, et dont la vente, par suite de son décès, aura lieu à Paris, Hôtel Drouot, le lundi 27 Juin 1910».

182 Эдмон и Жюль де Гонкур, Дневник. Воспоминания литературной жизни,—«Интернациональная литература» 1938, № 2—3, стр. 231; ср. «Дневник братьев Гонкур». П., изд. редакции журнала «Северный вестник», 1898, стр. 175.

183 А. Фет, Мои воспоминания. М., 1890, ч. 2, стр. 267.

184 Речь идет, очевидно, о художнике Валлесе: «Я покажу Вам три картины, которые я купил у совсем еще молодого французского художника Э. Валлеса,—это многообещающий талант»,—писал Тургенев Дюран-Гревилю 5 января 1874 г.; см. «Письма И. С. Тургенева к Полине Виардо и его французским друзьям...», стр. 341.— На распродаже тургеневской коллекции фигурировали три картины художника Vallée; см. «Catalogue...», стр. 13—14.

185 Одна из принадлежавших Тургеневу картин Соломона Руиздаля упоминается в письме к Альберту Тургеневу от 25 января 1875 г.; см. А. Фомин, Письма И. С. Тургенева к декабристу Н. И. Тургеневу и его семье,—«Тургенев и его время». Первый сборник. Под ред. Н. Бродского. М., Гиз, 1923, стр. 249.

186 Берндт-Адольф Линдгольм (1841—1914)—знакомый Репина по Петербургской академии художеств; с 1873 г.—академик. Один из самых выдающихся финляндских пейзажистов своего времени. Отмеченный Репиным в «Салоне» 1874 г. пейзаж Линдгольма упоминает также художник К. А. Савицкий в письме к Крамскому (из Парижа от мая 1874 г.): «Здесь красуется пейзаж нашего Линдгольма—лучшая вещь, какую мне пришлось видеть работы этого художника»; см. «Мастера искусства об искусстве», т. IV, стр. 333.

187 В том же письме к Я. П. Полонскому от 13 октября 1875 г. имеется любопытное свидетельство Тургенева: «Ничего удивитель-

ного нету, что мою фигуру поместили в рисунке, представляющем аукцион картин» (речь идет о рисунке, изображающем распродажу в Отеле Друо).

[188] Письмо не издано; Центральный государственный литературный архив.

[189] Б. Ч [и в и л е в], Отрывочные воспоминания о Тургеневе (разговоры с ним и письма от него),—«Русские ведомости» 1883, № 270, от 2 октября.—Б. Чивилев входил в состав русской делегации на Международном литературном конгрессе (вместе с Тургеневым, Боборыкиным, Драгомановым, Ковалевским и Чуйко).

[190] «Я решил продать всю мою коллекцию картин здесь с аукциона; они мне стоили 50. 000 фр., а я едва выручу 25»,—писал Тургенев брату 11/23 февраля 1878 г. («Русская старина» 1885, № 12, стр. 630). «Хотя я вовсе не разоренный человек, однако делишки мои настолько крякнули, что я действительно вынужден был продать свою галлерею... Чорт с ними [с приятелями] и с картинами! (Руссо своего я однако не продал)»,—писал Тургенев Я. П. Полонскому 5/17 апреля 1878 г. Аукцион состоялся 20 апреля, а 29 апреля Тургенев сообщал брату: «Недавно я продал свою коллекцию картин и потерпел поражение в роде Ватерлоо. Думал потерять 6000, а потерял 12 000. Во-первых, время выбрал скверное, а во-вторых—меня подвели, т. е. надули: дали мне для выставки и продажи три последних дня на Святой неделе, когда никто ничего не покупает. Ну, чорт с ними!» («Русская старина» 1886, № 3, стр. 597). «Продал свои картины с аукционного торга—и потерял на них ровно половину денег, которые они мне стоили, счастливая и выгодная операция»,—писал Тургенев М. М. Стасюлевичу 18/30 апреля. Вот что сообщает в своих воспоминаниях П. Боборыкин о распродаже тургеневской коллекции: «Тургенев—страстный любитель живописи и составил себе порядочную коллекцию, которую недавно должен был продать и, как мне говорили, в убыток; теперь у него остались только пять-шесть вещей, и то больше рисунки. Может быть, остальные висят где-нибудь в других комнатах. Я говорю о кабинете» (см. П. Б о б о р ы к и н, У романистов (парижские впечатления),—«Слово» 1878, № 11, стр. 39—40).—За несколько месяцев до смерти Тургенев писал Ж. А. Полонской: «Картинной галлереи у меня никогда не было, а было четырнадцать лишних картин, которые я принужден был распихать кой-куда. Продавши их, я все-таки вижу стены моего крохотного кабинета сплошь заставленными» (от 24 декабря 1882 г.). В действительности в каталоге распродажи тургеневского собрания поименовано 46 картин, но какая часть была продана—неизвестно.

[191] «Первое собрание писем И. С. Тургенева», стр. 371.

На том основании, что в каталоге распродажи картин из коллекции Тургенева не было произведений Теодора Руссо, П. Эттингер сделал неожиданный вывод: «странным образом этот главарь знаменитой плеяды барбизонцев как раз не был представлен в собрании Тургенева»; см. П. Э т т и н г е р, Тургенев-коллекционер,—«Москва» 1919, № 3, стр. 15.

[192] Мельхиор де-В о г ю э, Очерк,—«Иностранная критика о Тургеневе». П., 1884, стр. 136; ср. E. M. de V o g ü é, Le Roman russe. Paris, Plon, 1886, p. 198—199.

[193] Л. Нелидова, Памяти И. С. Тургенева,—«Вестник Европы» 1909, № 9, стр. 226.

[194] Статья в «Journal des Débats» 1875, 19 февраля; см. Л. Пумпянский, Тургенев и Запад,—в орловском сб. «И. С. Тургенев. Материалы и исследования», стр. 103.

[195] В. Лазурский, Дневник. Предисловие и примечания К. Шохор-Троцкого,—«Литературное наследство» 1939, № 37—38 (второй толстовский том), стр. 450.

[196] Р. Мутер, История живописи в XIX веке, т. II, стр. 244.

[197] Следует отметить, что в обильной литературе о природе в тургеневских произведениях остался совершенно непоставленным вопрос о связи художественных приемов Тургенева-пейзажиста с современной иностранной и русской пейзажной живописью. Прошел мимо этого вопроса Hugo Tauno Salonen, автор большого специального исследования «Die Landschaft bei I. S. Tourgenev», вышедшего отдельной книгой в 1915 г. в Гельсингфорсе; Салонен констатирует замечательное чутье красок у Тургенева в его описаниях природы, но ни словом не останавливается на их живописных параллелях.

С. Венгеров в статье «Основная идея «Записок охотника» и ее воплощение» подчеркивает, что «пейзажная живопись «Записок охотника» не знает себе ничего равного во всей нашей литературе», но тоже не затрагивает живописных параллелей, так же как и К. Арсеньев («Природа в произведениях Тургенева») и С. Шувалов («Природа в творчестве Тургенева»,—сб. «Творчество Тургенева» под ред. И. Розанова и Ю. Соколова. М., изд. «Задруга», 1920 г.); ср. также А. Багрий, Изображения природы в произведениях И. С. Тургенева,—«Русский филологический вестник» 1916, № 1—2, стр. 267—287.

[198] Русская библиотека в Париже была основана в феврале 1875 г. Первый вечер для сбора средств был организован Тургеневым 15/27 февраля; в нем приняли участие П. Виардо, Есипова, Давыдова, Г. Успенский, Н. Курочкин и Тургенев; см. письмо Тургенева к Г. Н. Вырубову от 17 февраля 1875 г. («Вестник Европы» 1914, № 3, стр. 228) и рассказ Г. А. Лопатина («И. С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников», стр. 130—132).

Очевидно, о концерте, на котором присутствовал Репин, идет речь в тургеневском письме к издателю «Нового времени» 1876 г., № 6, от 6 мая; см. Сочинения, т. XII, стр. 394—395 и 657—659.

[199] И. Э. Грабарь считает, что спор Репина с Тургеневым об импрессионистах происходил «на выставке Манэ в Отеле Друо», в то время как спор, несомненно, имел место на распродаже картин импрессионистов весной 1875 г.; см. И. Грабарь, Репин и импрессионизм,—«Советское искусство» 1940, № 52, от 28 сентября.

[200] В. Стасов, По поводу романа Золя «L'oeuvre»,—«Новости и Биржевая газета» 1886, № 185, от 8 июня.

[201] М. Клеман, Из переписки Э. Золя с русскими корреспондентами,—«Литературное наследство» 1937, № 31—32 («Русская культура и Франция», т. II), стр. 945; ср. Э. Золя, Эдуард Манэ. Перевод В. Аникиевой, предисловие М. Клемана. Изд. Ленингр. обл. союза советских художников, 1935, стр. 7.

[202] И. Грабарь (т. II, стр. 224) так характеризует парижский портрет С. Г. Овденко, написанный Репиным в 1876 г.: «Необыкновенно сильно и смело, широкими мазками проложенная голова, выпадающая из общей линии русской школы живописи и явно примыкающая к французской, ближе всего к кругу Леона Бонна 70-х годов». Между тем портрет Овденко явно примыкает к работам Репина, созданным в тот период, когда он увлекался импрессионизмом, так что трудно связывать его с манерой Бонна, о которой неизменно отзывался отрицательно.

Не имея для того никаких данных, Н. Машковцев причисляет Бонна к числу тех мастеров, которые «были предметом восторженного восхищения Репина» в парижский период его жизни; см. Н. Машковцев, И. Е. Репин. Краткий очерк жизни и творчества. М., изд. «Искусство», 1943, стр. 46.

[203] И. Репин, Заметки художника (письма из-за границы),— «Книжки «Недели» 1897, № 6, стр. 225; см. в сб. «Далекое-близкое», стр. 559—560.

[204] И. Репин, В защиту новой Академии художеств,—«Книжки «Недели» 1897, № 10, стр. 17—18.

Утверждать, будто «импрессионисты оставили Репина равнодушным», как делает это Н. Машковцев, совершенно невозможно: высказывания самого Репина и факты свидетельствуют об обратном.

[205] На этой же Передвижной выставке Тургенев мог увидеть три произведения Репина, написанные им до поездки за границу: портрет В. В. Стасова, 1873 г. (ныне в Третьяковской галлерее), «Монах в пустыне», 1872 г. (ныне в Русском музее), акварельный портрет О. О. Поклонской, 1873 г., и одно произведение, написанное в Париже,—пастельный портрет Е. Е. Неклюдовой, 1873 г. Это была первая Передвижная выставка, в которой принял участие Репин. По словам И. Э. Грабаря (т. II, стр. 222), «портрет Стасова—прекрасный по форме... эта вскинутая слегка вверх голова прекрасно характеризована; она обращала на себя всеобщее внимание на III Передвижной выставке 1874 г.»

[206] И. Эйгес, Материалы из архива П. М. Третьякова,—«Искусство» 1929, № 5—6, стр. 48—50.

[207] С этой характеристикой Крамского перекликаются слова П. П. Гнедича, который знал Тургенева лично и беседовал с ним о его портретах. «Лицо И. С. совсем не поддавалось фотографии и живописи. И странное дело! Лицо его было так типично, такой широкой, такой могучей лепки, а между тем в общей гармонии его было что-то неуловимое. Проницательно-ласковый взгляд умных глаз, мясистый нос, неправильно-характерный излом темных бровей, седая копна волос и непослушная прядь, часто упадавшая при живом разговоре на лоб,—все это сразу врезывалось в память, запечатлевалось навсегда после первых двух-трех встреч. Самая фигура его—сильная, широкая—могла произвести впечатление даже на случайного, постороннего зрителя. Художники чувствовали ее типичность, но едва они брались за кисть, как оказывались несостоятельными». Разобрав ряд живописных и скульптурных изображений Тургенева, Гнедич в заключение пишет: «Все эти

работы не передают главного; схватив общие черты, они не улавливают основной внутренней характерной его типичности. Не чувствуется ни фигура, огромная, маститая, ни увлекательно живая речь, ни острый блестящий ум, эти знакомые подробности его типа»; см. П. Гнедич, Портреты Тургенева (письмо в редакцию),—«Новое время» 1883, № 2692, от 27 августа.

[208] В тех же воспоминаниях Гнедич свидетельствует, что целых три года спустя—в 1879 г.—Тургенев сам говорил ему о своем намерении позировать Крамскому: «В приезд свой весною 1879 г. Тургенев собирался сняться у Крамского, но его так теребили нарасхват, а времени у него было так мало, он так торопился в Париж, что намерение это пришлось отложить. Он мне сам говорил, что это его искреннее желание, что все предыдущие его изображения невозможны, что о них не стоит даже говорить и что он совершенно не желал бы их популяризировать. «Быть может г-ну Крамскому посчастливится,—говорил он,—но до сих пор, кто ни принимался за мое изображение, не мог, к сожалению, выполнить даже сносного портрета. Ни одного даже наброска, на который бы я мог указать как на удачный, не существует».

[209] Сергей Эрнст, Илья Ефимович Репин, стр. 33; исследователь неправильно считает, что портрет поступил сюда «в 1901 г. в составе всего собрания Солдатенкова». Это сообщение повторяет и И. Э. Грабарь («портрет был куплен К. Т. Солдатенковым, завещавшим его Румянцевскому музею»; т. I, стр. 132). В действительности же портрет этот уже к 1883 г. (см. выше, стр. 107) находился в экспозиции музея, а в каталоге 1889 г. имеется прямое указание: «дар С. И. Мамонтова»; см. А. Новицкий, Художественная галлерея Московского публичного и Румянцевского музея. М., 1889, стр. 264—265.

В письме к Сергею Эрнсту Репин писал в 1925 г. об этом портрете: «Я не отдал его Третьякову, и он попал в Румянцевский музей, где и доныне—как дар С. И. Мамонтова. Был издан в гелио-гравюре для премии учителям—хорошо».

[210] М. Клеман датирует эту встречу 7 августа; судя же по записке Тургенева к В. Черкасскому, относящейся к 8 августа 1878 г., Тургенев собирался в Кунцево 9 августа; см. «Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. И. С. Тургенев. Сборник». Под ред. Н. Бродского. М., 1940, стр. 229 и 235.

[211] Сергей Эрнст неправильно относит эту работу Репина к 1877г., когда Тургенев в Москву и не приезжал.

[212] И. Эйгес, Забытый портрет Тургенева,—«Огонек» 1933, № 25, стр. 5.—Заметка И. Эйгеса дает случайный и далеко не исчерпывающий материал о том, как был создан Репиным «третьяковский» вариант портрета Тургенева. Заметка пестрит неточностями. Так, автор считает, что художник создал лишь один портрет Тургенева, тот, который был им написан в Париже, и что в дальнейшем «за новый портрет Тургенева Репин не принимался». Отказ Третьякова от первого тургеневского портрета автор объясняет «странным упорством».

[213] В том разделе своей монографии, который называется «Портретное мастерство Репина», И. Э. Грабарь (т. II, стр. 222—224),

говоря о работе Репина над изображением Тургенева в парижский и московский периоды, утверждает, будто Репин оба раза работал над одним и тем же портретом. Из этой ошибки следует ряд дальнейших неточностей, и в частности утверждение, будто в Москве Репин лишь «поправлял» третьяковский экземпляр (ср. т. I, стр. 132). И. Э. Грабарь полагает, что Репин переписал прежний портрет в 1879 г.: «Голова носит явные следы неоднократных переписываний, в то время как руки, написанные быстро, значительно свежее по живописи» (т. II, стр. 223). Если действительно голова и носит следы «переписываний», то это происходило в том же 1874 г., а не в 1879, когда Репин создал новый портрет Тургенева.

Вызывает сомнение указание (т. I, стр. 132), что в 1877 г., после того как портрет был возвращен Третьяковым Репину, «он его переписал». Неверно также (т. II, стр. 223—224), будто «в 1878 г. Репину удалось уговорить писателя дать ему еще несколько портретных сеансов» и что именно на этом портрете художник накануне Передвижной выставки 1879 г. переписал фон. В 1878 г. Тургенев прожил в Москве всего около трех дней (с 3 по 5 августа), срок слишком короткий для написания портрета. Зато в следующем году он пробыл в Москве безвыездно с 14 февраля по 7 марта, и работал Репин над новым портретом в Москве именно в 1879 г., что подтверждается и перепиской Репина с Третьяковым, цитируемой нами. Мысль о создании нового портрета исходила не от Репина, а от Третьякова; таким образом, Репин вовсе не «уговаривал» писателя.

214 Из письма к К. И. Чуковскому от 29 апреля 1927 г.—Не издано; архив К. И. Чуковского.

215 ***, Передвижная выставка,—«Московские ведомости» 1879, № 99, от 21 апреля.—Судя по объявлению в той же газете, выставка в Москве была открыта с 11 по 22 апреля (см. № 90, от 11 апреля).

216 Z, В мире искусств,—«Свет и тени» (журнал художественный и карикатурный) 1879, № 16, от 28 апреля, стр. 109.

217 Н. П. Н ч—в, Передвижная выставка картин (критический обзор),—«Современные известия» 1879, № 103, от 16 апреля.

218 Скромный наблюдатель, Наблюдения и заметки,—«Русские ведомости» 1879, № 92, от 15 апреля.

219 У Репина в письме ошибочно: «30 апреля».

220 Несомненно, что на Передвижной выставке 1879 г. в Москве Репин показал именно этот новый, только что законченный, портрет, а отнюдь не старый—1874 г.—всеми, в том числе и им самим,—забракованный; указание И. Э. Грабаря (т. II, стр. 263) об экспонировании на выставке 1879 г. третьяковского экземпляра требует исправления.

221 Из письма Репина к К. И. Чуковскому от 29 апреля 1927 г.—Не издано; архив К. И. Чуковского.

222 «Каталог выставки в память И. С. Тургенева в имп. Академии Наук». Март 1909 г. 2-е изд., с исправлениями. Составили Ф. Витберг и Б. Модзалевский. П., 1909, стр. 9.

223 «Все мечтал, что Вы приедете на похороны Тургенева, и думал лично видеться с Вами»,—писал Репин П. М. Третьякову

4 ноября 1883 г. Ответ Третьякова (от 9 ноября) гласил: «На похороны Тургенева я не мог приехать по случаю серьезной болезни двоих детей».

Репин надолго запомнил похороны Тургенева и выступления на его могиле. В 1913 г. в своей статье об А. И. Куинджи, отметив, что в «сфере пейзажной живописи Куинджи был гениальный художник», Репин вспомнил рассуждения на тургеневских похоронах: «Гениальный? Слово это большое,—сказали на похоронах И.С. Тургенева преданные ему друзья и почитатели; они даже смутились, как-то попятились, да так и не рискнули наградить этим великим эпитетом своего излюбленного писателя»; см. И. Репин, Архип Иванович Куинджи как художник,—сб. «Далекое-близкое», стр. 407.

224 Это совпадает с указанием И. Э. Грабаря, что «первый вариант, «с бесстыдной улыбкой», он закончил лишь много лет спустя в Петербурге» (см. т. I, стр. 132).

225 «XII-я Передвижная выставка картин»,—«Новое время» 1884, № 2873, от 27 февраля.

226 «XII-ая Передвижная выставка картин»,—«Минута» 1884, № 54, от 28 февраля.

Странно, что за день до этого отзыва—в № 53, от 27 февраля,—в заметке о предстоящем открытии выставки среди экспонатов был отмечен «хороший портрет И. С. Тургенева».

227 *Р.*, 12-я выставка картин «Товарищества передвижных художественных выставок»,—«Петербургский листок» 1884, № 59, от 29 февраля.

228 П. Боборыкин, На Передвижной выставке,—«Новости и Биржевая газета» 1884, № 39, от 29 февраля.

Из всей петербургской прессы лишь одна «Всемирная иллюстрация» дала положительный отзыв о портрете: «Прекрасен Репина же портрет Тургенева—бесспорно очаровательный по краскам и жизненности»; см. «Всемирная иллюстрация» 1884, № 790, от 3 марта, стр. 206—207.

229 В. Стасов, Наши художественные дела,—«Новости и Биржевая газета» 1884, № 78, от 19 марта; перепечатано в его Собрании сочинений, т. I, отд. 2, стр. 743.

230 М. Соловьев, Петербургские художественные выставки. I. Двенадцатая Передвижная выставка,—«Московские ведомости» 1884, № 88, от 29 марта.

231 См. *Ха*, XII Передвижная выставка,—«Петербургская газета» 1884, № 57, от 28 февраля; Маленький художник, XII-я выставка Товарищества передвижных выставок,—«Живописное обозрение» 1884, № 10, стр. 154—156; «XII-я Передвижная выставка»,—«Художественные новости» 1884, № 6, стр. 136—142.

232 И. Э. Грабарь допускает неточность, утверждая, что на Передвижной выставке 1884 г. находился экземпляр портрета, принадлежавший Н.Н.Максимовскому (см. т. II, стр. 263; ср. стр. 224).

233 Не приводя никаких доказательств, И. Э. Грабарь сообщает: «В 1907 г. он [Репин] еще раз пишет портрет Тургенева с пенснэ в руках, на основе своих давних зарисовок и по памяти. Этот портрет был на XXXVI Передвижной выставке 1908 г. Так как по всем дан-

ным, тот же портрет в следующем году был на тургеневской выставке, а в каталоге дата портрета указана «1883 г.», то несомненно, что в 1907 г. никакого нового портрета Тургенева Репин не писал и на Передвижной выставке 1908 г. был вторично выставлен портрет 1883 г. «Давних зарисовок» с Тургенева у Репина также, по всем данным, не существовало.

234 Ср. Ив. Лазаревский, По выставкам (впечатление художественного критика). У передвижников,—«Раннее утро» 1908, № 39, от 5 января.

235 Н. Брешко-Брешковский, У передвижников,— «Биржевые ведомости» 1908, № 10366, от 22 февраля.

236 На портрете надпись художника: «1874 г. (в Париже). И. Репин». Размер портрета—116×89 см.—Именно это полотно было завершено Репиным весной (а отнюдь не «писан осенью 1874 г.», как неправильно указывает Сергей Эрнст, стр. 32).

Портрет этот неоднократно воспроизводился; лучшая одноцветная репродукция дана в XIII выпуске издания И. Кнебеля «Портреты русских писателей в гравюрах с оригиналов известных русских художников» (ред. В. Каллаша). Впервые в красках портрет этот был нами выпущен в 1941 г. в издании Государственного литературного музея.

237 Сергей Эрнст (стр. 33) неправильно считает, что именно этот вариант был куплен К. Т. Солдатенковым; в действительности Солдатенков мог приобрести лишь портрет 1874 г., который впоследствии через Румянцевский музей вновь вернулся в Третьяковскую галлерею.

238 Воспроизведение этого портрета дано в фишеровском каталоге XXXVI Передвижной выставки 1908 г., стр. 17 (размер 90×67). Репродукция данного портрета приведена также М. Клеманом в книге «Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева» (к стр. 276). Клеман неправильно полагает, что это тот самый портрет, который Репин написал с натуры в 1879 г.; на самом деле он воспроизводит портрет 1883 г.

Сергей Эрнст (стр. 70) указывает, что тургеневский портрет на выставке 1908 г.—это «вариант портрета, бывшего на XII Передвижной выставке 1884 г.»; в действительности же нет оснований сомневаться, что в обоих случаях был выставлен один и тот же портрет.

239 См. «Государственная Третьяковская галлерея. Каталог выставки произведений И. Е. Репина». М., Изогиз, 1936 г., стр. 98.— Техника выполнения—мел, тушь, перо, кисть; размер—17,2×13,4 см. В одном случае И. Э. Грабарь ошибочно указывает (т. II, стр. 224), что рисунок этот «сделан в 1894 г.»,—на самом деле, рисунок выполнен для каталога Передвижной выставки 1884 г.

240 Это замечание Крамской высказал в ответе на похвалы Тургенева по его адресу, сообщенные ему Репиным (см. прим. 259). «О Тургеневе, спасибо ему—благодарен, даже восхищен, только одно обстоятельство мешает мне счесть себя достойным похвал его. Говорят, он сказал так: «Я верю в русское искусство (т. е. будущность) на основании того, как Вы написали его руки на портрете, и по тому, как пишет Харламов». Оно, может быть, и правда,

Портрета Вашего я не видал. Только, все-таки, как-то странно говорить о будущности искусства по живописи рук. Или уж я не понимаю. Только мне кажется, он не совсем знает Россию, судя по предисловию к своей повести, помещенной в «Складчине».

Здесь Крамской имеет в виду то восхищение «смирением» русских крестьян, которое прозвучало в письме Тургенева к Полонскому, посланном вместе с рассказом «Живые мощи» 13/25 января 1874 г. Тургенев рассказывает в этом письме о встрече своей в 1871 г. с одним голодающим. «Были тогда беспорядки, грабежи?»—спросил его Тургенев.—«Какие, батюшка, беспорядки?—возразил с изумлением старик; ты и так богом наказан, а тут ты еще грешить станешь». Смиренный ответ старика умилил Тургенева; он сослался на него в другом письме к Полонскому (от 8 декабря 1873 г.), как на «пример русского долготерпения»; и сделал из этого ответа неожиданный вывод: «Мне кажется, что помогать такому народу, когда его постигает несчастье, священный долг каждого». См. «Складчина». Литературный сборник, составленный из трудов русских литераторов в пользу пострадавших от голода в Самарской губернии. П., 1874, стр. 65. См. также письмо Крамского к Стасову от 28 августа 1876 г.; И. Крамской, Письма, т. II, стр. 62.

241 Некоторые искусствоведы, писавшие об этом портрете, давали ему ничем не оправданную восторженную оценку. Так, автор описания Румянцевского музея писал об этом портрете Тургенева: «Полный чувства меры, спокойствия и внутренней значительности, красивый и по колориту, его портрет работы Репина напоминает о художественной красоте и внутреннем изяществе творчества Тургенева»; см. «Каталог картинной галлереи императорского Московского и Румянцевского музея». М., 1915, стр. 91.

242 Гюи де Мопассан, Воспоминания,—«Иностранная критика о Тургеневе», стр. 212.

243 «М. М. Антокольский. Его жизнь...», стр. 953.

244 П. Ковалевский, Встречи на жизненном пути,—в его книге «Стихи и воспоминания», 1912, стр. 286—287; ср. Д. Григорович, Литературные воспоминания, с приложением полного текста воспоминаний П. Ковалевского. Вводная статья, редакция и примечания В. Комаровича. Л., «Academia», 1928, стр. 436—437 (здесь в тексте грубая опечатка: «Петров», вместо «Перов»).

245 П. Кропоткин, Записки революционера. Под ред. и с примечаниями Н. Лебедева. М., изд. Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев, 1929, т. II, стр. 102.

246 Н. Русанов, Из литературных воспоминаний,—«Былое» 1906, № 12, стр. 42—43.

247 См. П. Гнедич, Книга жизни. Воспоминания. Редакция и примечания В. Боцяновского. П., «Прибой», 1929, стр. 120—123.—Если верить П. Гнедичу, Тургенев в беседе с ним «отнесся скептически к портрету работы Харламова». Мемуарист делает ошибку, датируя эту встречу с Тургеневым 1875 г.; в этом году писатель в Петербурге не был. Встреча их относится к весне 1879 г.

В той же беседе с Гнедичем Тургенев лучшими своими изображениями назвал фотографии: «Лучший мой портрет—профильный, что

я снимался у Бергамаски» (положительный отзыв Тургенева об этой фотографии см. также в его письме к Полине Виардо от 3/15 марта 1871 г.; «Письма И. С. Тургенева к г-же Виардо (60-х годов)»,—«Современный мир» 1912, № 3, стр. 195).

Из дошедших до нас фотографий Тургенева особенно интересна та, на которой он запечатлен в Бадене, в конце 60-х гг., сидящим в кругу друзей за столом. Эта фотография с большой выразительностью передает силу и красоту его фигуры. Впервые эта фотография воспроизведена в статье И. Зильберштейна, Встреча Достоевского с Тургеневым в Бадене в 1867 г., в издании: «Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев. Переписка». Под редакцией, с введением и примечаниями И. Зильберштейна. Л., «Academia», 1928, стр. 147.

[248] Из письма Стасова к П. С. Стасовой от 22 июля 1880 г. —Не издано; Институт литературы Академии Наук СССР.

[249] В 1877 г. в парижской квартире Тургенева писательницу А. Луканину «поразил его собственный портрет, до того он хорош. Не знаю, кем он написан, Крамским или Репиным, но вообще он—произведение глубоко талантливого художника. На нем Иван Сергеевич представлен в высокой мягкой войлочной шляпе; как славно отливают из-под нее серебристые длинные волосы, как жизненно смотрят темно сине-серые глаза!»; см. А. Л[уканина], Мое знакомство с И. С. Тургеневым,—«Северный вестник» 1887, № 2, стр. 41.—Ни Крамским, ни Репиным подобный портрет написан не был.

[250] А. Бенуа, Русский музей императора Александра III. М., изд. И. Кнебеля, 1906, стр. 75.

[251] И. Репин, Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству,—сб. «Далекое-близкое», стр. 378.

[252] П. Гнедич, Портреты Тургенева (письмо в редакцию), — «Новое время» 1883, № 2692, от 27 августа.

Здесь же Гнедич пишет о выпущенной в 1882 г. в Петербурге фирмой Фельтен и имевшей большой успех гравюре работы варшавского художника Г. Редлиха, как об «отличающейся большим сходством. Но к сожалению,—сообщает Гнедич,—и тут есть слабая сторона: экспрессия лица какая-то болезненная, отчасти суровая. Хотя это и было свойственно И. С. за последние мучительные годы его болезни, но едва ли может быть причислено к типичным подробностям лица. Нам нужен портрет не больного человека, но того Тургенева, каким он запечатлелся в памяти всех знавших его. А такой портрет нам неизвестен».

[253] Стасов допускает здесь несколько ошибок. Прежде всего, в 1873 г. Репин на Волге не был: в мае он уже уехал за границу. Основной период пребывания Репина на Волге падает на 1870 г.; ненадолго он ездил туда летом 1871 г., но тогда еще не существовало переписки между ним и Стасовым. Вскоре после встречи с Тургеневым в Москве, в июне 1872 г., Репин провел две-три недели на Волге, но в его письмах отсюда к Стасову никаких упоминаний о тургеневских произведениях нет. Не лег ли в основу стасовского сообщения Толстому устный рассказ Репина, опубликованный им позже в воспоминаниях «Бурлаки на Волге», о том, как он читал Тургенева на Волге в 1870 г. вместе с Васильевым и Макаровым?

[254] См. «Далекое-близкое», стр. 506; цитата эта в подлиннике звучит так: «Двадцать лет сряду поклонялись этакой пухлой ничтожности Брюллову».

[255] Следует отметить, что Репин никогда не делал иллюстраций к произведениям Тургенева. Когда в 1882 г. Репину вместе с В. М. Васнецовым, В. Е. Маковским и В. И. Суриковым было предложено иллюстрировать сборник «Рассказы для детей И. С. Тургенева и Толстого» (куда вошли «Перепелка» Тургенева и «Чем люди живы» Толстого), Репин выбрал рассказ Толстого. «Моей «Перепелке» Вы делаете слишком большую честь, снабжая ее рисунками таких художников, как Васнецов и Суриков,—писал Тургенев 15/27 декабря 1882 г. Л. Н. Толстому.—Она только тем и хороша, что послужила материалом для их таланта»; см. «Толстой и Тургенев. Переписка...», стр. 111.

В находящейся в собрании А. К. Мосолова недатированной картине работы Репина, на которой изображены на балконе мужчина и женщина на фоне вечернего пейзажа, без всяких оснований хотели видеть изображения Тургенева и Виардо.

[256] Это стихотворение в прозе написано было в июне 1878 г. Тургенев прислал его редактору «Вестника Европы» М. М. Стасюлевичу 14/26 октября 1882 г. с надписью «Не для печати» (см. «М. М. Стасюлевич и его современники», т. III, стр. 215). Впервые оно было напечатано в издании: «XXV лет. 1859—1884. Сборник, изданный Комитетом общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым». П., 1884, стр. 272.—Здесь же дано следующее редакционное примечание: «В.В. Стасов, с согласия которого печатается стихотворение, обещает когда-нибудь рассказать в своих воспоминаниях о знакомстве с покойным и тот случай, который, очевидно, пришел на память Тургеневу, горячо поспорившему с ним по какому-то чисто художественному вопросу».

[257] «Первое собрание писем И. С. Тургенева», стр. 525—526.

[258] В. Стасов, Двадцать писем Тургенева и мое знакомство с ним,—«Северный вестник» 1888, № 10, стр. 161—162.—Через три года, коснувшись достижений передвижников и отметив, что «краеугольным камнем русского искусства стали—национальность и ее верный спутник, реализм», Стасов в другой своей статье снова выступил с обвинениями против Тургенева; см. В. Стасов, Из поездки по Европе,—«Северный вестник» 1891, № 12, стр. 265.

[259] Кроме Третьякова, Крамскому сообщал о его работах, понравившихся Тургеневу, и Репин (16/28 октября 1874 г.): «Тургенев в большом восторге от Ваших портретов Льва Толстого и Гончарова. Он видел их в Москве, а он избалован по части выполнения и считает себя знатоком. Ваш Христос ему также очень и очень понравился».

[260] Письмо не издано; Государственная Третьяковская галлерея.

[261] См. письмо Тургенева от 20 января 1880 г. в редакцию газеты «Le XIX-e Siècle» (напечатано в номере от 23 января; ср. Сочинения, т. XII, стр. 407); письмо Тургенева в редакцию этой газеты об открытии выставки картин Верещагина до сих пор остается неперепзданным (ср. там же, стр. 681).

Многочисленны свидетельства о том большом участии, которое проявлял Тургенев, чтобы привлечь внимание к Верещагину в Париже. Так, кроме своего письма-статьи о Верещагине в газете «Le XIX-e Siècle», Тургенев обратился к редактору газеты «République» с просьбой дать объявление «о выставке картин моего соотечественника и друга В. Верещагина . . . Все это оригинально, в очень сильных красках и поразительно по правдивости и точности воспроизведения типов. Верещагин бесспорно самая интересная артистическая личность, какая имеется сейчас в России»; см. Н. Бродский, Новое о Тургеневе, в сборнике «Тургенев и его время», стр. 308.—В декабре 1881 г. Тургенев организовал выставку картин Верещагина в редакции «Gaulois». Приглашая туда Золя, Тургенев писал ему: «Мой друг художник Верещагин, о котором я много Вам рассказывал, желал бы показать Вам некоторые из своих новых картин».

[262] См. письмо к Д. В. Григоровичу от 16/28 декабря 1881 г.,— «Первое собрание писем И. С. Тургенева», стр. 394.

[263] Сообщение это появилось в 1879 г. в газете «Indépendance Belge»; см. В. Стасов, Выставка Верещагина в Париже,—«Новое время» 1879, № 1374, от 24 декабря; ср. его же Собрание сочинений, т. II, стр. 461.

[264] А. Л[уканина], Мое знакомство с И. С. Тургеневым,— «Северный вестник» 1887, № 3, стр. 73.

[265] См. письмо Тургенева к переводчику Дюран-Гревилю от 1878 г. в сб. «Письма И. С. Тургенева к Полине Виардо и его французским друзьям», стр. 348.

[266] М. Олсуфьев, Воспоминания об И.С.Тургеневе,—«Исторический вестник» 1911, № 3, стр. 859.

[267] Альфонс Додэ, Воспоминания,—«Иностранная критика о Тургеневе», стр. 210.

[268] Выражение А. Н. Бенуа.

В своей «Истории русской живописи в XIX веке» (П., изд. «Знание», 1902, стр. 94), А. Бенуа называет Харламова в ряду тех художников, «проживших всю жизнь в Париже», которые «специализировались на «головках», «дамочках» и тому подобных, ходко идущих сюжетах». Дальше Бенуа говорит о Харламове, как о художнике, который «не отставал от общего уровня салонного и магазинного парижского производства и тем заслужил род славы в 70-х и 80-х годах, во Франции, благодаря тому, что и там...в сильнейшей степени властвовал упадочный вкус».

В другой работе («Русский музей императора Александра III», стр. 75) А. Бенуа называет Харламова «маперистом» и причисляет его к ряду «салонных жанристов».

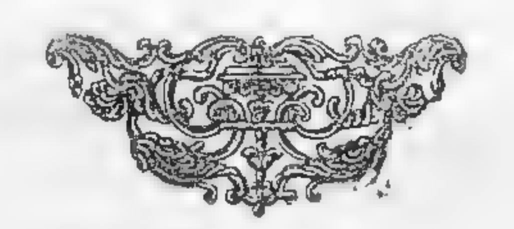
[269] К сожалению, Репин не записал своих воспоминаний о Тургеневе. Лишь изредка в последние годы жизни в письмах к друзьям-литераторам, в мемуарных записях, рисующих это время, и в беседах с друзьями он сообщал отдельные штрихи и детали из истории своих отношений с Тургеневым.

Наиболее ценные сведения о своих парижских встречах с Тургеневым Репин сообщил в 1925 г. в письме к Сергею Эрнсту (впервые публикуется выше, стр. 23—24 и 98—99).

В цитируемых нами письмах к Чуковскому Репин вспомнил тургеневский отзыв о «Славянских композиторах» и московские сеансы 1879 г. Заключая свои воспоминания о Тургеневе в письме к К. И. Чуковскому от 29 апреля 1927 г., Репин писал: «Вот Тургенев был простота; и он ко мне был очень добродетелен»,—но такую спокойную окраску приняли воспоминания Репина о Тургеневе лишь в старости, а в молодые годы он болезненно реагировал на тургеневские неодобрительные отзывы.

В мемуарном отрывке о К. Е. Маковском, приведенном нами выше на стр. 25, Репин описал Тургенева в кругу молодых русских художников в Париже. И в те же месяцы, когда он писал эти строки, он рассказывал о Тургеневе «в Куоккале у Корнея Чуковского за самоваром», в присутствии художника Ю. Анненкова, Виктора Шкловского и Льва Никулина. Лев Никулин вспоминает: «Я помню рассказ Репина о вечерах у Полины Виардо, о тех, кого он встречал у Виардо, о Тургеневе, Флобере, Мопассане и Золя. Запомнилась мне деталь репинского рассказа о серебряном самоваре, который поразил литературный Париж 70-х годов и играл значительную роль в этих собраниях у Виардо. Вокруг этого самовара собирались великие люди того времени. Я не ошибусь, если скажу, что Репин очень тепло говорил о Золя»; см. Л. Никулин, Смерть художника Репина,—«Литературная газета» 1930, от 4 октября.

Однако для углубленной характеристики своих отношений с Тургеневым Репин в скупых позднейших высказываниях никогда ничего существенного не дал.

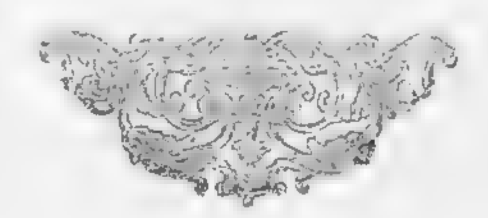




УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

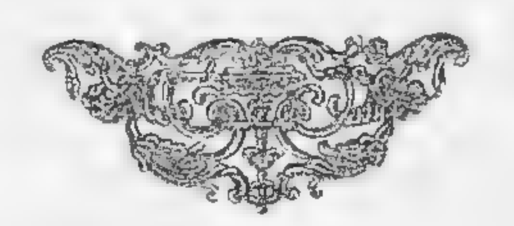
---

* Имена И. Е. Репина, В. В. Стасова, И. С. Тургенева и А. А. Харламова в указатель не включены.



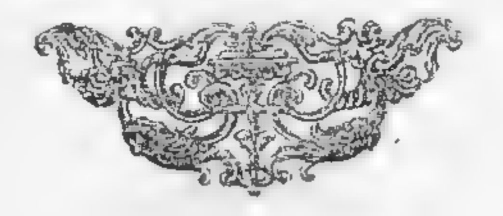


СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ





ОГЛАВЛЕНИЕ



Редактор *Ц. М. Подгорницкая*
Обложка и титул художника *И. Ф. Рерберга*

А 12118. Подписано к печати 26/III 1945 г.
Печ. л. 10,5+5 вклеек. Уч.-изд. л. 10,5.
Заказ 917. Тираж 3 000 экз.
Цена 8 руб. в обложке, 10 руб.—в переплете.
Иллюстрации отпечатаны в Гознаке.

16-я тип. треста «Полиграфкнига» ОГИЗ'а при СНК РСФСР. Москва, Трехпрудный пер., 9.

Цена 10 руб.